

Prolog: Wie ist Musikästhetik heute möglich?

»... Musik als *Wahrheit* ...«¹

Philosophie und Kunst – Kunst und Philosophie

Seiner *Ästhetischen Theorie* gedachte Adorno bekanntlich ein Fragment von Friedrich Schlegel aus dem Jahre 1797 voranzustellen:²

»In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst.«³

Naturgemäß evozierte dieses Vorhaben Adornos zahlreiche Interpretationen; vielerorts wurde im Anschluss hieran darauf hingewiesen, dass er, Adorno, kraft seiner Mehrfachbegabung als Musiker, Komponist, Theoretiker und Philosoph diesen von Schlegel inkriminierten »Fehler«, den man den Philosophen unter Hinweis auf ihre seltsame Amusikalität, ihre fehlende Kunstsinnigkeit oder ihr absolutes Kunst-Unverständnis einerseits, den philosophierenden Künstlern unter Rekurs auf ihre Theorieferne andererseits anlasten zu können glaubte, von vornherein in einem nicht selten als »interdisziplinär«⁴ bezeichneten methodischen Zugang zu vermeiden wusste.

1 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/26, Hervorhebung original.

2 | So die Auskunft der Herausgeber im »Editorischen Nachwort«, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/544.

3 | Schlegel, »12. Lyceums-Fragment«, in: Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, I/239.

4 | Um Adornos Vorgehen als »interdisziplinär« bezeichnen zu können, bedarf es der Voraus-Setzung eines äußerst engen Begriffs von Disziplinarität; zur begründeten Skepsis gegenüber der Gültigkeit des Begriffs der Interdisziplinarität in Hinblick auf das Denken Adornos vgl. auch Klein, »Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie«, S. 279.

Dass Adorno entgegen der Prophezeiung seines Kompositionslehrers Alban Berg mitnichten zwischen Kant *oder* Beethoven sich zu entscheiden bereit war,⁵ sondern vielmehr die Widerlegung der von Berg behaupteten Notwendigkeit einer solchen Entscheidung zum innersten Movens seiner Schriften avancieren konnte, ist seit langem ebenso ein wissenschaftlicher und biographischer Gemeinplatz wie der daraus sich ergebende Hinweis, dass nicht zuletzt aufgrund dessen das Verhältnis von Philosophie und Kunst bei Adorno zwar zentral sei und weitreichende Konsequenzen für seine gesamte auch genuin philosophische Theoriebildung zeitige, gleichzeitig jedoch auch ein äußerst brüchiges, erklärungsbedürftiges und stellenweise aporetisches Verhältnis darstelle.

Doppelcodierung der Ästhetik

Eingangs möchte ich die Gelegenheit ergreifen, an den Umstand zu erinnern, dass sich seit Anbeginn der Ästhetik – und diese ist doch, wenn wir sie (die Überlegungen der Antike sträflichst vernachlässigend) mit Baumgartens *Aesthetica* aus den Jahren 1750/58 als ihrer Gründungsakte beginnen lassen wollen, eine erfrischend junge philosophische Disziplin – zwei einander widerstreitende Auffassungen gegenüber stehen: Während eine Traditionslinie versucht, zumeist im Anschluss an Kants Theorie des *interesselosen Wohlgefallens* eine autonome Form der Erfahrung zu erläutern, die weder mit dem Wahren (dem Thema der theoretischen Philosophie respektive der Erkenntnistheorie) noch mit dem Guten (dem Thema der praktischen Philosophie respektive der Ethik) in Verbindung steht, sondern einzig und allein die genuine Erfahrung des Schönen zum Inhalt habe, geht ein zweites, auf Hegels Definition der Kunst als *sinnliches Scheinen der Idee* sich berufendes Ästhetik-Verständnis, seinerseits gewissermaßen an einer das Gute, Wahre und Schöne einbegreifenden Einheit der Vernunft festhaltend, in Gegensatz hierzu davon aus, dass die ästhetische Erfahrung mitnichten aus ihrem Weltbezug zu lösen sei, sondern dass ihr sehr wohl eine irreduzible Verbindung zum Guten und Wahren zukomme und ihr darüber hinaus die Bedeutung einer gesteigerten Erfahrung der Welt beizumessen sei. Dergestalt erhält die ästhetische Erfahrung höchste Relevanz; das Gute und das Wahre werden diesem Verständnis zufolge durch das Schöne hindurch erfahren. Die mit der

5 | »Es ist ja klar: Eines Tages werden Sie sich, da Sie doch Einer sind, der nur auf's Ganze geht (Gott sei Dank!) für Kant *oder* Beethoven entscheiden müssen.« (Brief von Berg an Wiesengrund-Adorno vom 28. Januar 1926, Adorno/Berg, *Briefwechsel*, S. 66.) Ob bereits diese Feststellung als Basis der prononcierten Deutungen, die in der Bezeichnung von Adornos Ästhetik als »Ästhetische Theorie« gar ein Indiz für das »Ästhetisch-Werden« der Theorie selbst sehen wollten, ausreicht, oder ob es an dieser theoretischen Stelle bei Adorno nicht doch um grundlegend anderes geht, wird kritisch zu überprüfen sein. Vgl. diesbezüglich beispielsweise Rüdiger Bubner, der gerade hierin das verschwiegene Grundmotiv der *Ästhetischen Theorie* und der gesamten Philosophie Adornos sehen möchte (Bubner, »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos«).

Kunst – nach Schelling dem höchsten »Organon der Philosophie«⁶ – sich befassende Ästhetik⁷ besitzt in dieser Ästhetik-Tradition – und genau dieses transgressive Moment macht den Kern ebendieser These aus – nicht nur eine spezifische erkenntnistheoretische und moralphilosophische Relevanz, sondern besetzt darüber hinaus eine herausgehobene Position in dem Ranking der philosophischen Disziplinen.⁸

Wenn Adorno in seiner »Frühen Einleitung« zur *Ästhetischen Theorie* konstatiert, »Ästhetik heute müsste über der Kontroverse zwischen Kant und Hegel sein, ohne sie durch Synthese zu glätten«⁹, so ist dies als ästhetisches Programm zu lesen, das einerseits jene traditionelle Doppelcodierung ernst nimmt, andererseits aber auch versucht, nicht allein durch das bloße Beschreiten eines Mittelweges – der, wie das von Adorno gerne zitierte Wort Schönbergs bekanntlich festhält, den einzigen nicht nach Rom führenden darstellt – das antinomische Element dieser Gegenüberstellung zu nivellieren.¹⁰

Der hier zugrunde liegende Widerstreit prägte nicht nur die philosophische Ästhetik, sondern spiegelt sich mutatis mutandis auch in dem Bereich der Musikästhetik wider; auch hier bezieht die Diskussion bekanntlich seit mindestens zwei Jahrhunderten Kraft aus der beständig neu zu stellenden Frage, ob ein musikalisches Kunstwerk schöne Anordnung musikalischen Materials oder sinnhafte Darstellung eines das rein Musikalische überschreitenden Gehaltes sei. Diese Frage wurde exemplarisch zumeist an Werken Beethovens abgehandelt; Beethoven war der Bezugspunkt sowohl der Verfechter der ersten als auch der Anhänger der zweiten Richtung der Ästhetik, oder – um dies mit der recht grobkörnigen Differenzierung zu bezeichnen, die sich in der Musikgeschichte mittlerweile hierfür eingebürgert hat: der *Formalisten* und der *Hermeneutiker*.¹¹ Dass Adorno auch in seinen Beethoven-Fragmenten versucht, zwischen diesen

6 | Vgl. Schelling, *System des transscendentalen Idealismus*, Werke IX.1/328 und dazu auch den direkten Nachhall dessen in der »Frühen Einleitung« zur *Ästhetischen Theorie* (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/511).

7 | Im Folgenden verwende ich, soweit nicht dezidiert anders ausgewiesen, »Ästhetik« stets synonym zu »Kunstästhetik«. Es geht mir also in meinen Überlegungen ausschließlich um die ästhetische Erfahrung von *Kunst*.

8 | In ihrer Einleitung des programmatischen Sammelbandes *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik* gehen Andrea Kern und Ruth Sonderegger ebenfalls von dieser Doppelcodierung der philosophischen Ästhetik aus; der grundlegenden Intention aller Autoren dieses Bandes, »daß der Streit zwischen diesen beiden Ästhetikverständnissen ein Streit um eine falsche Alternative ist«, fühlt sich in Grundzügen auch vorliegende Arbeit verpflichtet, vgl. Kern/Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze*, S. 7-15, Zitat auf S. 9.

9 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/528.

10 | Zur Bedeutung der *Ästhetischen Theorie* als einem der letzten »Kreuzungspunkte« der beiden Traditionslinien der Ästhetik vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 10ff.

11 | Vgl. hierzu beispielsweise Burnham, *Beethoven Hero*, S. 27.

beiden Lesarten vermittelnd zu denken, erweist sich nicht zuletzt in einem Fragment aus dem Jahre 1948: »Die Streitfrage ob Musik Bestimmtes darzustellen vermöge oder nur Spiel tönend bewegter Formen sei, verfehlt wohl das Phänomen.«¹²

Ist Musikästhetik heute noch möglich?

Folgender Abriss muss sich vergegenwärtigen respektive sich zumindest ansatzweise mit dem skeptischen Hinweis auseinandersetzen, dass *die* Ästhetik durch die Infragestellung zentraler Kategorien in einer kritischen Bewegung gleichsam von innen heraus prinzipiell fragwürdig geworden sein könnte. Bildet man beispielsweise die Summe aus der verschiedentlich konstatierten Verschiebung vom »Werk zum Text«¹³, dem mehrfach proklamierten Tode des Autors,¹⁴ der grundlegenden Destruktion des Wahrheitsbegriffs in diversen an Nietzsche anknüpfenden Denkfiguren der zeitgenössischen Vernunftkritik¹⁵ und schließlich den im ursprünglichen Wortsinne radikalen Überlegungen zu einer Überführung der Ästhetik in eine »Aisthetik«,¹⁶ kann als Ergebnis letzten Endes nur die brisante Frage übrig bleiben, ob (Musik-)Ästhetik heute überhaupt noch möglich sei, wobei eine Verneinung als Antwort auf diese Frage beträchtlich näher zu liegen scheint. Hierauf werde ich zurückkommen müssen; die von verschiedenen Seiten mit einiger Vehemenz aufgeworfene Frage nach der prinzipiellen *Möglichkeit* einer zeitgemäßen Musikästhetik kann jedenfalls keineswegs als rhetorische abgetan werden.

Ungeachtet dieses »Ich bezweifle«, das gewissermaßen all unsere Vorstellungen wird begleiten müssen, ist darüber hinaus nicht aus den Augen zu verlieren, dass auch der Verweisungszusammenhang der einzelnen hier in Frage stehenden Diskurse nach wie vor ein zu klärender ist. Nicht scheint es mir jedoch sonderlich zielführend, das Verhältnis einer *Philosophie der Kunst*, einer *philosophischen Ästhetik* und einer *Musikästhetik* bereits zu diesem Zeitpunkt definitorisch festschreiben zu wollen;¹⁷ als Arbeitshypothese muss vorderhand die Überlegung genügen, dass die Musikästhetik nicht lediglich als eine mittels

12 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/27.

13 | Vgl. Barthes, »Vom Werk zum Text«.

14 | Vgl. Barthes, »Der Tod des Autors«, und Foucault, »Was ist ein Autor?«.

15 | Vgl. den kurzen philosophiehistorischen Abriss von Wolfgang Iser, der die wichtigsten Positionen benennt: Iser, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, S. 30-424.

16 | Vgl. als eine mögliche Position beispielsweise Iser, »Ästhetik und Aisthetik«, in: Iser, *Ästhetisches Denken*, S. 9-40, und Iser, *Grenzgänge der Ästhetik*, besonders S. 135-177.

17 | Dies wäre ja, beispielsweise in einer analogisierenden Übertragung der systematisierenden Überlegungen Reinhold Schürcks auf eine zu formulierende Definition der Disziplin »Musikästhetik« durchaus naheliegend, vgl. Schürck, *Was ist Kunst?*, S. 47-64. Der weitere Verlauf vorliegender Arbeit wird – so meine Hoff-

Deduktion zu formulierende Spezialdisziplin einer allgemeinen Kunstästhetik verstanden werden sollte, die mit den Kategorien und Kriterien der allgemeinen Ästhetik zu bestreiten wäre, sondern dass die Formulierung einer Musikästhetik, die mehr sein möchte als eine bloß um ein paar musikanalytische termini technici angereicherte philosophische Subdisziplin, vielmehr stets die *Reflexion* und die *ästhetische Erfahrung musikalischer Kunstwerke* zu ihrem eigenen Ausgangspunkt zu wählen hätte.

Ästhetische Erfahrung und Wahrheit der Kunst

In einer Annäherung an einige ästhetische Positionen der letzten vier Jahrzehnte möchte ich einige Aspekte der aktuellen Ästhetik-Debatte diskutieren, wobei es hierbei weniger um eine umfassende Nacherzählung der Geschichte der Ästhetik seit dem Tod Adornos respektive – als dem für die Theoriebildung vermutlich relevanteren Einschnitt – seit dem posthumen Erscheinen seiner *Ästhetischen Theorie* gehe, sondern vielmehr versucht werden soll, die zentralen Motive in systematischer Hinsicht auf unsere Fragestellung kurz zu skizzieren. In den Fokus meines Interesses tritt insbesondere der Widerstreit zwischen den beiden großen Traditionslinien der philosophischen Ästhetik, der sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu der mitunter heiß umkämpften Frage zuspitzte, ob die Ästhetik als »extreme Wahrheitsästhetik«¹⁸ oder als reine Theorie der ästhetischen Erfahrung zu konzipieren sei. Hierin manifestiert sich in weiten Teilen eine kritische Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen, die als ungelöste das theoretische Erbe der Ästhetik Adornos darstellen.¹⁹ Das konfliktreiche Potential der Ästhetik Adornos wurzelt (immer noch oder – nach Zeiten unumstößlicher und heiß umkämpfter Gewissheiten – bereits wieder) darin, dass sie einen der letzten Versuche darstellt, diese beiden Traditionslinien systematisch zusammenzudenken, wie sich an einer der zahlreichen zentralen Stellen in der *Ästhetischen Theorie* erweist: »Insofern ist der ästhetische Schein und noch seine oberste Konsequenz im hermetischen Werk gerade die Wahrheit.«²⁰

nung – demgegenüber jedoch vielleicht implizit klären können, warum ich dem mit einer gewissen Skepsis gegenüberstehe.

18 | So Martin Seels Formulierung in: Seel, »Kunst, Wahrheit, Welterschließung«, S. 36.

19 | Dies ist *prima vista* an nahezu allen Arbeiten ablesbar, die die Diskussion der Ästhetik in den letzten Jahren geprägt haben; verwiesen sei insbesondere auf die einschlägigen Studien von Rüdiger Bubner, Peter Bürger, Karl Heinz Bohrer, Hans Robert Jauss, Christoph Menke, Martin Seel, Ruth Sonderegger und Albrecht Wellmer.

20 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/159. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die brillante Lektüre von Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 12ff., die ausgehend von dieser Stelle den antinomischen Charakter der Ästhetik Adornos als

Wi(e)der die philosophische Entmündigung der Kunst

Beginnen möchte ich den Rundgang durch die blühende²¹ Landschaft der Ästhetik bei dem viel zitierten Aufsatz »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« von Rüdiger Bubner, der, zentrale Topoi in nuce enthaltend, auch unserer Diskussion als Ausgangspunkt dienen möge. Bubner kritisiert hier die beiden aktuell – wir schreiben das Jahr 1973,²² mithin das Jahr, in welchem Bubner gewissermaßen Adorno nachfolgend auf einen Lehrstuhl für Philosophie an die Universität Frankfurt berufen wurde²³ – herausragenden ästhetischen Positionen, die den philosophischen Richtungen der Hermeneutik und der Kritischen Theorie sich verpflichtet fühlen, dergestalt, dass sich diese üblicherweise als widerstreitend angesehenen Denkrichtungen in einem wichtigen Axiom²⁴ trafen: Beide seien ob ihres Festhaltens an einer Kategorie des Wahrheitsgehaltes der Kunst als »heteronome Wahrheitsästhetiken«²⁵ zu bezeich-

Widerstreit zwischen der Autonomie des ästhetischen Scheins und der Souveränität der Kunst im Sinne ihres Wahrheitsgehaltes analysiert.

21 | Erfreulicherweise scheint an Auseinandersetzungen mit ästhetischen Fragen im Allgemeinen und musikästhetischen Fragen im Besonderen derzeit kein Mangel zu herrschen; Jean Paul dürfte also für sein berühmtes – von Rüdiger Bubner übrigens unter genau umgekehrten Vorzeichen zitiertes – Wort in der Vorrede zur ersten Auflage seiner *Vorschule der Ästhetik* von 1804 auch heute noch (oder: heute wieder) durchaus Gültigkeit beanspruchen: »Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Ästhetikern.« (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, V/22.) Ob allerdings die derzeit zu beobachtende Publikationswut, die sich in ungezählten Nekrologien auf die Geschichte, die Kunst, das Kunstwerk, das Subjekt und vieles andere manifestiert, mehr darzustellen vermag als bloß hyperaktive Agonie, gälte es meines Erachtens kritisch zu hinterfragen.

22 | Der (später gerne als dekonstruktiv bezeichnete) »unerbittliche Widerstand« gegen die alleinige Vorherrschaft von Hermeneutik und Kritischer Theorie formierte sich übrigens ebenfalls in diesem Zeitraum, spielt jedoch für Bubner erst in späteren Formulierungen seiner Überlegungen eine – auch hier lediglich untergeordnete – Rolle.

23 | Dieser Umstand mag in einer psychoanalytisch angehauchten Lektüre vielleicht die Schärfe manch kritischer Formulierung als einen Vätermord post mortem erklärbar werden lassen, ist jedoch nicht unbedingt dazu angetan, die Sachhaltigkeit der Argumentation Bubners schlechthin zu erläutern.

24 | Ich verwende den Begriff »Axiom« hier – ähnlich wie Georg Bertram in seiner Studie über *Hermeneutik und Dekonstruktion* – nicht im Sinne einer exakt-mathematischen Definition, sondern lediglich als Bezeichnung für »Implikate eines Denkens [...] um bestimmte Begriffe und Theoreme in ihrer grundlegenden Stellung lesbar zu machen« (vgl. Bertram, *Hermeneutik und Dekonstruktion*, S. 13f.).

25 | »Einer nüchternen Betrachtung muß die durchgängige Bezugnahme der Ästhetik auf den Wahrheitsbegriff der Kunst und damit auf Philosophie als eine Majorisierung der Theorie der Kunst durch philosophische Begrifflichkeit erscheinen.

nen, die das Kunstwerk als ontologischen Träger eines Wahrheitsgehaltes²⁶ in den Mittelpunkt ihres Interesses rücken.²⁷ Die Frage nach der Wahrheit sei jedoch, so Bubners Kritik, ihrerseits als genuin philosophische zu verstehen, sie sei nur im Rahmen der Philosophie zu stellen und demzufolge auch nur im Rahmen der Philosophie zu beantworten. Infolgedessen bedeute die Annahme eines Wahrheitsgehaltes der Kunst und damit die Verpflichtung der Kunst auf Wahrheit eine Nivellierung ihres Eigensinns in einer Majorisierung durch ein ihr Fremdes und tue ihr darob Gewalt an.²⁸

Doch auch von der anderen Seite sei der allzu enge Verweisungszusammenhang von Kunst und Philosophie zu kritisieren, welcher den Wahrheitsästhetikern zufolge immerhin im Wahrheitsgeschehen »konvergieren« solle:²⁹ Die Philosophie gehe dadurch, dass nunmehr auch die Kunst an den Agenden um das Wahrheitsgeschehen beteiligt werde, gleichsam ihrer Kernkompetenzen verlustig; ebenso wenig wie sie ihre »ureigenste« Frage aus eigener Kraft zu stellen vermöge, sei sie auch imstande, diese Frage eigenständig – also ohne Hilfe der Kunst – überhaupt zu thematisieren. Dergestalt besitze die Majorisierung der Kunst qua Nivellierung ihres Eigensinns in der Verletzung des Eigentumsrechts der Philosophie in Hinblick auf Wahrheit eine recht prekäre Kehrseite:

»Die Wahrheit, die doch von altersher die Sache der Philosophie heißt, wird der philosophischen Reflexion nicht mehr als vollgültiger Besitz zugetraut, sondern erscheint primär in Kunst, um von dort der Philosophie ihre genuine Aufgabenzustellung zuzuspiegeln.«³⁰

Diese beiden von Bubner kritisierten »Fehler«, derer sich nun sowohl eine hermeneutische als auch eine kritische Ästhetik als heteronome Wahrheitsästhetiken gleichermaßen schuldig machen, ergeben sich laut Bubner gleichsam theoriearchitektonisch daher, dass sie, obwohl sie sich auf die Hegelsche Ästhetik

Ich möchte daher alle bisher betrachteten Ästhetiken als *heteronom* bezeichnen. Es ist für sie typisch, daß sie die Theorie der Kunst nicht autonom aufbauen, sondern von Anfang an einer Fremdbestimmung durch einen Vorbegriff von Philosophie, von deren Aufgabenstellung und Terminologie unterwerfen.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 31.)

26 | »Es hatte sich bereits gezeigt, daß die auf Wahrheit in Kunst setzenden Ästhetiken notwendig einen Werkbegriff annehmen müssen, der den ontologischen Ort des Auftretens von Wahrheit außerhalb eines theoretischen Gedankenzusammenhangs bezeichnet.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 31f.)

27 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 11.

28 | Zu einem Panorama philosophischer Entmündigungen der Kunst seit der Antike vgl. Danto, *Die Entmündigung der Kunst*, besonders S. 23-44, sowie dazu den kritischen Abriss bei Hilmer, »Kunst als Spiegel der Philosophie«.

29 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/197.

30 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 11.

berufen, die ebendort durchgeführte systematische Trennung zwischen Kunst und Philosophie,³¹ die sich dementsprechend auch in jeder philosophischen Ästhetik widerzuspiegeln hätte, ihrerseits negieren und demgegenüber das (früh) romantische Überschreitungs-Motiv einer Verknüpfung von Kunst und Philosophie in Hinsicht auf einen gegenseitigen Verweisungszusammenhang im Sinne eines »beiderseitigen Bedürfnis«³² fortschreiben.³³ Bubners Überlegungen zielen letztlich auf die Prüfung der skeptischen Frage, »ob man Kunst adäquat versteht, wenn man sie philosophisch präjudiziert, und ob man Philosophie besser begreift, wenn man ihre Grenzen zur Kunst offen hält.«³⁴ In diesem doppelten Zusammenhang kritisiert er erstens das sich von Schelling herleitend konzipierte, sich wechselseitig ergänzende Verhältnis von Kunst und Philosophie als komplementäre Erkenntnismedien, da er glaubt, die Wechselseitigkeit des Aufeinander-angewiesen-Seins als bloßen Schein entlarven zu können, dominiere doch »in der zugrunde liegenden Wahrheitsfrage [...] insgeheim die Philosophie«³⁵.

31 | »Zu dieser Grenzziehung zwischen Kunst und Philosophie sehen sich weder die hermeneutischen, noch die ideologiekritischen Entwürfe einer Ästhetik imstande. Da sie keinen systematischen Begriff von Philosophie entwickeln, bzw. einen solchen Begriff für unmöglich halten, lassen sie die Grenzen zwischen Philosophie und Kunst bewußt durchlässig.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 30.) Ich will an dieser Stelle nicht entscheiden, ob dieser Vorwurf auf die Ästhetik Gadamers zutrifft – erinnert sei an die programmatischen Überschriften der Teile »Freilegung der Wahrheitsfrage an der Kunst« und »Ausweitung der Wahrheitsfrage auf das Verstehen in den Geisteswissenschaften« aus *Wahrheit und Methode* –, in Bezug auf Adorno jedenfalls scheint mir der Fall etwas komplexer zu sein: Natürlich belässt Adorno die Kunst nicht in ihrem eigenen Bereich, sondern interessiert sich für die »Auswirkungen« des ästhetischen Denkens auf unsere »reine« und »praktische Vernunft«, natürlich erhält die Kunst in Hinblick auf ihren *Erkenntnischarakter* den Status eines Korrektivs des »identifizierenden Denkens« und mithin auch der Philosophie; auf der anderen Seite ist der ständige Versuch Adornos ersichtlich, diese Sphären sehr wohl auseinander zu halten und nicht miteinander einfach zu »identifizieren«. Die von Bubner andernorts lancierte These eines »Ästhetisch-Werdens der Theorie« als einer angestrebten Konvergenz von Philosophie und Kunst findet in den Texten Adornos, allen voran der *Negativen Dialektik* und der *Vorlesung über Negative Dialektik*, keinerlei Rückhalt respektive äußerst plausible Gegenargumente. Das in Adornos Beethoven-Fragmenten durchaus zentral zu nennende Motiv, die Musik Beethovens und die Philosophie Hegels »zusammenzudenken«, scheint mir überdies anders konnotiert zu sein, auf einem anderen theoretischen Fundament aufzuruhen und weitere Implikationen bereit zu halten; ich werde an besser geeignetem Ort darauf zurückkommen.

32 | Vgl. Urbanek, *Spiegel des Neuen*, S. 27, und die dort ausgeführten Hinweise auf die Arbeiten von Reinhard Kager, Rolf Tiedemann und Martin Zenck.

33 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 16.

34 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 17.

35 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 15.

Werk und Wahrheit

Zweitens – und damit nähern wir uns einem in der jüngeren Geschichte der Ästhetik besonders wirkungsmächtigen Argument – kritisiert Bubner die Zentralität und Fundamentalität, die dem emphatischen Begriff des Kunstwerks in den Wahrheitsästhetiken zugeschrieben wird,³⁶ dergestalt, dass diese jenen notwendigerweise voraussetzen und zur unhintergehbaren *conditio sine qua non* ihrer Theoriebildung schlechthin erklären müssen, wobei das Werk als »eigenständige sinnliche Erscheinungsform der Wahrheit«³⁷ verstanden werde. Rekurrierend auf künstlerische Phänomene wie die »Konstruktionen des Kubismus und Futurismus«, »ready made«, »Materialbilder aller Art«, »dadaistische Vexierbilder«, »surrealistische Schocks«, »Happening Kunst« und zuletzt »gewisse Schöpfungen der neuesten Musik«³⁸, beobachtet Bubner anhand der Geschichte respektive an den Geschichten der neueren Kunstentwicklung demgegenüber eine fundamentale »Krise des Werkbegriffes«; die Idee des Werks an sich werde in der und durch die Geschichte der Kunst mehr als in Frage gestellt, sie werde geradezu nivelliert. Dies habe, so Bubner, naturgemäß Auswirkungen auf die Ästhetik, die nun nicht mehr das zum Zentrum ihrer Theorie machen könne, was durch die Kunst selbst destruiert worden sei; die Ästhetik werde, hielte sie unbeirrbar an einem obsolet gewordenen Kunstwerkbegriff fest, schlechterdings »blind«³⁹ gegenüber ihrem (verloren gegangenen) Gegenstand⁴⁰ und könne keine wie auch immer gearteten adäquaten Aussagen mehr über die Kunst treffen:

»Daher stellt die Krise des Werkbegriffs eine fundamentale Schwierigkeit für jede Ästhetik dar, die kraft ihres Wahrheitsanspruches auf einen intakten Werkbegriff angewiesen ist.«⁴¹

Um nicht in die Fänge einer heteronomen Wahrheitsästhetik zu geraten, die ihr Wohl und Wehe ganz an das Funktionieren eines Werkbegriffes binden müsse, schlägt Bubner nunmehr vor, auf Kants *Kritik der Urteilskraft* zurück-

36 | »Je nachdrücklicher Kunst auf das Präsentmachen von Wahrheit verpflichtet wird, desto unerlässlicher ist die Werkkategorie etabliert.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 19.)

37 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 18f.

38 | Diese Beispielreihe benennt Bubner – in genau dieser durchaus aufschlussreichen Reihenfolge – in Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 33.

39 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 20.

40 | Was denn nun der Gegenstand der ästhetischen Betrachtung, der ästhetischen Erfahrung und überhaupt der Ästhetik sei, wird bei Bubner nicht so ganz klar, er bezieht sich immer auf *die* Kunst, verneint aber – notwendigerweise – gleichzeitig die Bezugsmöglichkeit auf *Kunstwerke*. Ich komme auf dieses Dilemma zurück.

41 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 20.

zugreifen.⁴² Diese stelle, da sie gerade nicht in einer fragwürdig gewordenen Kategorie des Kunstwerks verankert sei, sondern sich allein an die Analyse der »ästhetischen Erfahrung« halte,⁴³ die »einzige« Möglichkeit einer nicht heteronom verfassten Ästhetik dar. Dergestalt unterlaufe sie – von Bubner als reine *Wirkungsästhetik* vorgestellt⁴⁴ – von vornherein die Gefahren einer heteronomen Wahrheits- und Werkästhetik in Bezug auf ein drohendes Obsolet-Werden der ästhetischen Theorie durch die künstlerische Kritik am Werkbegriff.

Spiel mit Kant

Ausgehend von einer differenzierenden Bestimmung der zentralen Begriffe der Kantischen Ästhetik, kommt Bubner zu einer weiteren Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung.⁴⁵ Kant, so Bubner, spreche in Hinblick auf die Struktur der ästhetischen Erfahrung von *reflektierender Urteilskraft*. Diese subsumiere im Gegensatz zur *bestimmenden Urteilskraft* nicht ein Besonderes unter ein Allgemeines, sondern halte die Bestimmung in einer Hin-und-her-Bewegung zwischen Besonderem und Allgemeinem beständig in der Schweben. Auf diese Weise beziehe sich die *reflektierende Urteilskraft* nicht nur selbstreflexiv auf die Form unseres Erkennens,⁴⁶ sondern offenbare grundsätzliche Strukturen unseres Erfahrens schlechthin. In direktem Anschluss an Kant charakterisiert Bubner die ästhetische Erfahrung als Spiel – als Spiel, das erstens interesse- und begriffslos,⁴⁷ zweitens ergebnisoffen⁴⁸ und drittens unabschließbar⁴⁹ sei. Diese Differenzierung, die Bubner im Rückgang auf Kant zur Diskussion stellt, zählt

42 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 31.

43 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 34.

44 | Inwiefern es Bubner gelingt, damit adäquat den Kern der Ästhetik Kants zu beschreiben, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher untersucht werden, verwiesen sei jedoch auf durchaus kritische Stimmen aus der neueren Kant-Ästhetik-Forschung, vgl. Kern, *Schöne Lust*, beispielsweise S. 31 und 147.

45 | Vgl. zum Folgenden Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 36f.

46 | Vgl. Kern, *Schöne Lust*, S. 11f.

47 | »Die erste wesentliche Einsicht Kants, die es angesichts moderner Kunstproduktion zu erneuern gilt, besteht darin, ästhetische Erfahrung in der Spannung zwischen sinnlichem Angerührtsein und schöpferischem Leisten zu identifizieren. [...] Es zeichnet die ästhetische Idee aus, daß sie »viel zu denken veranlaßt« ohne dies je zu einem Begriff zusammenzuschließen.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 38.)

48 | »Daß die reflektierende Urteilskraft an kein Ziel gelangt, läßt sie erst ihrer vermittelnden Funktion inne werden und darin gründet die ästhetische Wirkung.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 37.)

49 | »Der nicht empirische Überschuß, der erkannt und verstanden sein will, weil in ihm etwas aufscheint, das, weil es nur scheint, doch nie als ein bestimmtes Sein zu identifizieren ist, macht die ästhetische Erfahrung aus und bedingt auf

zu den bedenkenwertesten Motiven seines Aufsatzes, ist doch mit dem Hinweis auf den Begriff des Spiels ein Stichwort (wieder)gegeben, das die Entwicklung der ästhetischen Theorie in der weiteren Debatte entscheidend befruchtet hat und von ihren Protagonisten in unterschiedlichen Zusammenhängen weiter getragen wurde. Bubners Vorschlag einer Re-Aktualisierung der Ästhetik Kants impliziert hierbei einen ästhetischen Paradigmenwechsel dergestalt, dass im Gegensatz zu den kritisierten, bis dato dominierenden Wahrheitsästhetiken (Hermeneutik und Kritische Theorie) nunmehr eine Analyse der ästhetischen Erfahrung in das Zentrum des Interesses gerückt wird. Bubner selbst entwickelt seine eigene Theorie der ästhetischen Erfahrung dann weiter ausbauend zu einer reinen, gleichsam transzendentalen Wirkungsästhetik.⁵⁰

Intermezzo

Ich möchte das soeben Referierte nicht stehen lassen, ohne einige kritische Anmerkungen anzufügen. Diese setzen an bei Bubners Verknüpfung von Werk und Wahrheit, welche er seiner Kritik an den Wahrheitsästhetiken zugrunde legt, und fächern einige Facetten dieses zentralen Arguments auf.

So wäre in einem Gestus entrüsteter Naivität⁵¹ zuallererst zu fragen, warum ein Sprechen über die Wahrheit der Kunst *automatisch* eine »philosophische Präjudikation« und somit eine philosophisch-heteronome Entmündigung der Kunst bedeuten müsse beziehungsweise warum die Frage nach der Wahrheit eine genuin philosophische Frage, »die Wahrheit« ausschließlich ein philosophischer Gegenstand sein solle. To cut a long story short: Genau hierin sehe ich einen eingeschränkten – und zwar *philosophisch* eingeschränkten – Blickwinkel; nur, weil die Philosophie *ex cathedra* dekretiert, dass Wahrheit eben *ihr* ureigenstes Thema sei, über das nur sie – »von altersher«, so Bubners verräterisch schwache Begründung seines Arguments – *autonom* sprechen könne, muss sich die Kunst ihrerseits dem noch lange nicht fügen; nur, wenn man die Kunst *a priori* von der Wahrheitsfrage ausschließt, kann man einer Wahrheitsästhetik den Vorwurf der Heteronomie machen. Da Bubner genau hiermit die Kunst um eine meines Erachtens wesentliche Kategorie, nämlich die ihrer eigenen, *autonomen Wahrheit*, die man vielleicht als *Kunstwahrheit* bezeichnen könnte, aus philosophischer Perspektive – also *heteronom*, um in Bubners Begrifflichkeit zu verbleiben – beschneidet, müsste meines Erachtens die Kritik an Bubner an

Grund seines Scheincharakters ihre *Unabschließbarkeit*.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 43.)

50 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 34.

51 | Freilich hat die Kritik an Bubners avanciertem Vorschlag mittlerweile schon eine gewisse Tradition und ist auch bereits von vielen Kommentatorinnen und Kommentatoren aus unterschiedlicher Perspektive vorgebracht worden. Pars pro toto sei hier auf die Kritik Martin Seels verwiesen, die in systematischer Hinsicht als vernichtende zu bezeichnen durchaus möglich wäre, vgl. Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, S. 50–54.

genau dieser theoretischen Stelle ansetzen. Warum eine derartige *Eingrenzung* der Kunst im Gegensatz zu der von Bubner inkriminierten *Entgrenzung*⁵² dem Eigensinn der Kunst gerechter werden sollte, ist meines Erachtens nicht sonderlich plausibel, vielmehr läuft die Argumentation Bubners letzten Endes Gefahr, von den von ihm selbst als heteronom kritisierten Ästhetiken ununterscheidbar zu werden, wenn nämlich wiederum einzig und allein der Philosophie die Verfügungsgewalt über das Problem Wahrheit zugestanden und die Kunst selbst davon ausgeschlossen wird – dieses Mal vermutlich bloß aus Gründen der *variatio* unter dem Deckmäntelchen einer »Rettung der Autonomie der Kunst« in Rekurs auf ein philosophisches Konzept der »ästhetischen Erfahrung«. Indem Bubner die Kunst, um sie vor einer Entmündigung durch die Philosophie zu retten, gänzlich von der Frage nach der Wahrheit ausschließt, verlängert und bestärkt er also gewissermaßen die Hegelsche These vom Vergangenheitscharakter der Kunst, was angesichts seines dezidiert antihegelisch sich gerierenden Auftretens in genau dieser Frage zumindest erstaunlich ist.

In der Verkoppelung des Wahrheitsbegriffs mit dem Werkbegriff ist, worauf ich oben bereits hingewiesen habe, das zentrale – strategische – Argument Bubners angelegt. Hierin verschränken sich nun zwei unterschiedliche Argumentationslinien, zum einen das systematische Argument einer als untrennbar vorgestellten Koppelung der Wahrheit an einen spezifischen Begriff des Werks, zum anderen das empirische Konstatieren eines Problematisch-Werdens der Werkkategorie in der Entwicklung der Kunst der Moderne. Nun ließe sich unter Bemühung eines alten philosophischen Taschenspielertricks sicherlich einwenden, eine solche Vermischung unterschiedlicher Argumentationsebenen sei, wenn schon nicht vollends unzulässig, so doch in dieser Verkürzung zumindest inadäquat – ein klassischer Kategorienfehler, wenn man so will.⁵³ Mitnichten kann Faktizität als hinreichendes Argument gegen Normativität ins Feld geführt werden. Als stichhaltiges Argument gegen Bubner reicht dies – sind doch Gedanken ohne Inhalt nach wie vor ziemlich leer – jedoch noch nicht aus, sondern es muss gewissermaßen mit einer »kunstwissenschaftlichen« Argumentation, gleichsam also mit den Gegenständen der Anschauung füllend, unterstützt werden. Selbst wenn die These Bubners, Wahrheitsästhetiken setzten *notwendig* einen Kunstwerkbegriff voraus, stimmte, wäre also zunächst zu differenzieren, *welcher* Werkbegriff hier in Anspruch genommen werden soll und welche konkreten Werke diesem zugrunde gelegt werden; mir scheint – und Ähnliches hat bereits Peter Bürger angemerkt⁵⁴ –, dass Bubner, wiewohl er mit der durch

52 | Zum Begriff der ästhetischen *Entgrenzung* vgl. insbesondere Bohrer, »Der Irrtum des Don Quixote. Das Problem der ästhetischen Grenze«, in: Bohrer, *Plötzlichkeit*, S. 97ff.

53 | Teile der Kritik Seels zielen darauf ab, wenn er darauf hinweist, dass Bubner dergestalt letztendlich alle Leitbegriffe »metaphorisch« würden, vgl. Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, S. 51.

54 | Vgl. beispielsweise die Diskussionsbeiträge von Peter Bürger in: Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie I*, S. 294f. (zu Bubners Text »Zur Analyse

die Bewegungen der Avantgarde herbeigeführten Krise des Werkbegriffs argumentiert, immer von einem durchaus klassizistisch zu nennenden Begriff eines organischen, integralen Kunstwerks ausgeht,⁵⁵ während demgegenüber die von ihm zur Stützung seiner These eines Zerbrechens des Werkbegriffs herangezogene Beispielreihe aus der Geschichte der Kunst (»Konstruktionen des Kubismus und Futurismus«, »ready mades«, »Materialbilder aller Art«, »dadaistische Vexierbilder«, »surrealistische Schocks«, »Happening Kunst« und zuletzt »gewisse Schöpfungen der neuesten Musik«) von einer – milde formuliert – gewissen Beliebigkeit gekennzeichnet ist. Bubner löst die avantgardistisch motivierte Krise des Werkbegriffes aus ihrem avantgardistischen Kontext und projiziert jene sozusagen absolut auf einen klassizistischen Werkbegriff zurück. Diesen wiederum knüpft er an die Wahrheitsästhetik Hegels, deklariert sodann den Begriff des integralen Kunstwerks in der und durch die Entwicklung der Künste in der krisengeschüttelten Moderne respektive Avantgarde als zerbrechenden respektive bereits zerbrochenen und kommt in stringenter Konsequenz direkt zu dem Schluss, dass Wahrheitsästhetiken in toto obsolet seien. Diese Argumentation ist nicht nur in meiner Verkürzung ein wenig kurzschlüssig, misst mit zweierlei Maß und ist nicht allein aus philosophischer, sondern insbesondere aus kunstwissenschaftlichen Perspektive zu kritisieren – hierbei insbesondere die Notwendigkeit historischer Differenzierung einmahnend.

Auch wenn Bubner sich genau dagegen verwahrt,⁵⁶ gälte es tatsächlich, den Werkbegriff entsprechend den Entwicklungen der Kunst weiter zu fassen. Natürlich ist der Einwand bedenkenswert, dass die Einheit des integralen, organischen Kunstwerks in der Moderne mehr als problematisch geworden sei und durch die diversen Angriffe unter Druck gesetzt wurde; selbstverständlich ist nicht zu leugnen, dass die Kunst des 20. Jahrhunderts insbesondere in ihren avantgardistischen Bestrebungen fundamentale Herausforderungen an die Ästhetik respektive die Kunstphilosophie gerade in Hinsicht auf den traditionell zugrunde gelegten Begriff eines integralen Kunstwerks gestellt haben. Die Existenz künstlerischer Angriffe auf den Werkbegriff bedeutet jedoch noch keineswegs seine absolute Obsoleszenz; selbst wenn diesem Argument in seiner Omnipräsenz mittlerweile ein Hauch der Trivialität anhaftet: Auch in der Destruktion ist das Destruierte immer noch anwesend; die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Werkbegriff – mag sie auch noch so sehr auf (s)eine Destruktion zielen – setzt einen (funktionierenden) Werkbegriff notwendig voraus. Allen noch so offensichtlichen Destruktionsbemühungen zum Trotz bleibt darüber hinaus darauf zu insistieren, dass Kunst immer an ein Erscheinendes

ästhetischer Erfahrung«) und S. 240f. (zu seinem eigenen Text »Probleme gegenwärtiger Ästhetik«) sowie seine dezidierte Kritik an Bubners Werkbegriff in: Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 76-80.

55 | Vgl. diesbezüglich den mehrfach in diesem Sinne geführten Vorwurf während des Kolloquiums Kunst und Philosophie in: Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie I*.

56 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 33f.

und damit an eine konkrete Darstellung gebunden ist; kurz gesagt: Das unsichtbare Kunst-Werk kann es per definitionem nicht geben, hat doch »Kunst allemal bloß in der Erscheinung ihren Gehalt«⁵⁷.

Die Herausforderungen der Ästhetik durch die Entwicklungen der Kunst ließen sich mit Reinold Schmücker in Bezug auf die kunstphilosophische Relevanz der *ready mades*, der *objets trouvés* und der *happenings* konkretisieren;⁵⁸ diese markieren gewissermaßen eine Grenze für eine ästhetische Theorie, die ihrem Gegenstand adäquat gegenüberzutreten möchte. Schmückers Überlegungen in den Bereich der Musik übertragend, ließen sich hier natürlich auch Tendenzen aus den Sphären der sogenannten Performance-Kunst und Happenings, an denen bisweilen (auch) Musik beteiligt ist, namhaft machen; wichtig für die ästhetischen Grenzen innerhalb der Musikgeschichte dürften darüber hinaus insbesondere die (aleatorische) Einbeziehung des Zufalls, die Bedeutung Cages schlechthin und letztlich auch die *musique concrète* sein. Die entscheidende musikästhetische Grenze dürfte meines Erachtens jedoch – und damit weiche ich von der Intention Schmückers ab – der um 1910 vollzogene Schritt in die Atonalität markieren. Freilich bedeutet dieser in seinem (musik)philosophischen Problemgehalt etwas anderes als beispielsweise die *ready mades* von Duchamp für die kunstphilosophische Debatte, hat es sich doch eingebürgert, jenen folgenschweren Schritt eher kompositionstechnisch in Hinsicht auf eine konsequente Entwicklungslogik in der Tradition zu verankern als ihn aus rezeptionsästhetischer Perspektive als einen fundamentalen Bruch zu werten. Die konservativen Kritiker der Atonalität dürften jedoch die fundamentale Bedeutung dieses Bruches weitaus klarer gesehen haben als ihre Apologeten, deren Blick durch das permanente Bestreben, das Verstörende durch den Hinweis auf die technische Kontinuität und Folgerichtigkeit im Anschluss an die wirkungsmächtigen Ausführungen Schönbergs wegzuerklären, ein wenig getrübt gewesen sein dürfte. Jedenfalls – um die Diskussion, die ich später noch ausführlicher führen werde, nicht bereits an dieser Stelle vorwegzunehmen – wäre zu fordern, dass ein für

57 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/15. Vgl. auch Wellmer, »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 16. In Bubners Überlegungen lassen sich aber durchaus Tendenzen ausmachen, die genau in die entgegengesetzte Richtung weisen; Bubner reflektiert immer auf das *Werk an sich*, die Möglichkeit und Notwendigkeit der Realisierung dieses *idealen Kunstbegriffs* in *realen Kunstwerken* stehen gewissermaßen außerhalb seines Gedankengebäudes, wenngleich er diese nichtsdestotrotz als Zeugen gegen andere ästhetische Theorien aufruft. Odo Marquard merkt meines Erachtens zu Recht in der Diskussion im Anschluss an Bubners Vortrag »Zur Analyse ästhetischer Erfahrung« an: »Ich habe den Eindruck, daß Bubner für seine Theorie eigentlich nur ein einziges Kunstwerk braucht.« (Marquard, Diskussionsbeitrag in: Oelmüller: *Kolloquium Kunst und Philosophie I*, S. 288f.) Die wahren Probleme der Ästhetik entstehen aber, wie Marquard im Weiteren anzudeuten versucht, erst mit dem *zweiten* Kunstwerk und damit mit der Frage, warum es noch weitere Kunstwerke geben könne respektive überhaupt gibt.

58 | Vgl. Schmücker, *Was ist Kunst?*, S. 8off.

eine Ästhetik des 20. und 21. Jahrhunderts tauglicher Werkbegriff so verfasst sein müsste, dass er auch die Negation des traditionellen Werkbegriffs enthalten könnte; auch Duchamps *Fontaine* oder Cages 4'33'' müssten in eine theoretische Beziehung zu einer Werkkategorie zu setzen sein. Deswegen wäre auch Bubner nicht blindlings zu folgen, wenn er konstatiert:

»Offenbar sind also ästhetische Konzeptionen, die die überlieferte Werkkategorie unverändert unterstellen müssen oder gar auf eine emphatische Betonung des Werkbegriffs hinauslaufen, am wenigsten geeignet, gegenwärtige Kunst auf den Begriff zu bringen.«⁵⁹

Es kann nun aber keineswegs darum gehen, den klassischen Werkbegriff »unverändert« zu übernehmen; dessen macht sich lediglich Bubner selbst schuldig, ist doch die klassizistisch-idealistische Tendenz und damit das Festhalten an einem klassizistischen Werkbegriff in seinen Überlegungen vielleicht doch bedeutend stärker, als dies zuerst den Anschein hat. Dass der integrale Begriff des Kunstwerks nicht mehr unhinterfragt übernommen werden kann, heißt aber noch lange nicht, dass es überhaupt keinen Werkbegriff mehr geben könne; vielmehr ist auch der Werkbegriff selbst strikt als geschichtlich geprägter aufzufassen, er verändert sich in und an der Geschichte der Werke.

Da Bubner in diesem Zusammenhang an den heteronomen Wahrheitsästhetiken nicht nur den von ihnen zugrunde gelegten Werkbegriff, sondern in besonderem Maße auch den von diesem implizierten Wahrheitsbezug als unhaltbar kritisiert, ist in einem zweiten Schritt nunmehr die Plausibilität der diesbezüglichen Argumentationslinie Bubners zu überprüfen. Bubner begründet sein »entzugsästhetisches«⁶⁰ Vorgehen und seine Forderung, strikt nur von der Wirkung auszugehen,⁶¹ mit der »Unmöglichkeit des endgültigen Zugriffs«⁶². In dieser Form ist dieses Argument entweder resignativ und evoziert gewissermaßen die vollständige Kapitulation der Theorie vor der Kunst schlechthin, oder es perenniert schlichtweg die trivialste aller Einsichten der theoretischen Beschäftigung mit Kunst, die immer am Anfang (und eben nicht wie hier bei Bubner

59 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 34.

60 | Vgl. in Bezug auf den Begriff der »Entzugsästhetik« im Gegensatz zu den »Überbietungsästhetiken« Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, S. 46f.

61 | »Wenn demnach einer Ästhetik, in der die Philosophie die Kunst als eine maskierte Gestalt ihrer selbst zu identifizieren meint, die Gefahr der Heteronomie droht und wenn weiterhin die massive Werkkategorie, die den ontologischen Träger einer in Kunst sinnlich ersauten Wahrheit abgibt, gerade im Blick auf zeitgenössische Phänomene kein Vertrauen verdient, so bleibt als methodischer Weg allein der Ausgang von der *ästhetischen Erfahrung*. [...] Die Analyse ästhetischer Erfahrung hält sich strikt an die Wirkung, die von ästhetischen Phänomenen ausgeht und in der allein ›Kunst‹ zum Bewußtsein kommt.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 34, Hervorhebung original.)

62 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 41.

am Ende) der ästhetischen Analyse zu stehen hätte.⁶³ Die fundamentale Problematik einer reinen Wirkungsästhetik, wie sie von Bubner propagiert wird, erweist sich noch in einem weiteren Aspekt. In strenger Konsequenz wären auf der Basis einer reinen Erfahrungsästhetik beispielsweise *ready mades* niemals als *Kunstwerke* zu rezipieren; Duchamps *Fontaine* ist »rein phänomenal«, rein von der Wirkung des ästhetischen Phänomens her von einem herkömmlichen Urinal schlicht ununterscheidbar: Sinnlich wahrnehmen respektive ästhetisch erfahren kann ich lediglich, dass das Urinal weiß ist, eine glatte Oberfläche besitzt oder eine geschwungene Gestalt aufweist, nicht jedoch, dass es sich bei diesem Gegenstand, der mir gegenübersteht, um ein Kunstwerk handelt; die »Kunstwerkhaftigkeit« selbst entzieht sich schlechterdings der reinen Anschauung. Auch eine um »institutionelle« oder »kontextuelle« Argumente angereicherte Theorie der ästhetischen Erfahrung als Wirkungsästhetik verstrickt sich in prekäre Widersprüche: Die Tatsache, dass ich mich in einem Museum und eben nicht in einer Bedürfnisanstalt befinde, könnte zwar durchaus ein gewisses Verhalten nahe legen, dürfte zur Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst jedoch ebenfalls noch nicht hinreichen. Nicht alles, was sich in einem Museum befindet, nicht alles, was in einem Konzertsaal erklingt, ist allein dadurch bereits Kunst; zwischen dem Kunstwerk *Fontaine* und dem lediglich zum Schutz des Museums, seiner Besucher und seiner Kunstwerke aufgestellten Feuerlöscher gibt es in Bezug auf einen möglichen Kunstwerkstatus ebenso fundamentale Unterschiede wie zwischen der aus einem versehentlich nicht abgestellten Mobiltelefon erklingenden Anrufermelodie namens *little nightmusic* und der gleichzeitig von zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass in einem Konzertsaal zur Aufführung gebrachten *Serenade G-Dur* KV 525.⁶⁴ Diese Unterschiede sollten für eine Ästhetik von Bedeutung sein. Die Wirkung, die Bubner einzig untersuchen möchte, geht immer von etwas Bestimmtem, nämlich einem Artefakt, aus; auch eine Analyse der ästhetischen Erfahrung kann nicht nur am Erfahrenden (dem Subjekt) allein festgemacht werden, sondern muss auch das Erfahrene (das Objekt) in ihre Theorie reflektierend mit einbeziehen; wäre dem nicht so, wäre es schlechterdings vollkommen beliebig, was wir erfahren. Dies dürfte wohl kaum das Ergebnis einer *Rettung* des Eigensinns und Eigenwerts der Kunst vor ihrer philosophischen Entmündigung darstellen. Wenn Bubner sagt, »[w]as die ästhetische Erfahrung erfährt, konstituiert sich nämlich in der Erfahrung und durch die Erfahrung, so daß unabhängig von ihr nicht objektiviert werden kann, etwa in einem Werke, was Inhalt jener Erfahrung ist«, ⁶⁵ so ließe sich selbstverständlich auch diametral entgegengesetzt

63 | Zu konstatieren ist an dieser Stelle mit Martin Seel somit eine konsequente Unterbestimmung des Gegenstandes bei Bubner, ein Syndrom, das nahezu allen Entzugsästhetiken in irgendeiner Weise eignet, vgl. Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, S. 51ff.

64 | Vgl. zu einer Durchführung dieses Arguments im Bereich der analytischen Musikphilosophie Davies, »Musikalisches Verstehen«.

65 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 35.

behaupten, dass genauso wenig unabhängig von einem Werk »subjektiviert« werden könne, was Inhalt seiner ästhetischen Erfahrung sei.⁶⁶ Die Alltagssprache ist in diesem Zusammenhang in ihrer Zweideutigkeit absolut exakt: Wir sprechen von der Erfahrung des Erfahrenden *und* von der Erfahrung des Erfahrenen.

Die prononcierte These Bubners, Wahrheitsästhetiken schlechthin seien obsolet, da sie einen nicht mehr existenten Begriff eines Kunstwerkes als ontologischen Träger der Wahrheit zugrunde legten, wird als Kritik der Wahrheitsästhetik bereits dadurch in sich fragwürdig, dass sie monokausal, in entscheidenden Zusammenhängen zu wenig komplex und das Phänomen »unterbestimmend« argumentiert, da sowohl der zugrunde gelegte Wahrheitsbezug als auch der Werkbezug Bubners problematisch ist. Aufgrunddessen kann auch die Proklamation der Obsoleszenz der ästhetischen Theorie Adornos, die Bubner allein aufgrund ihres Status als heteronome Wahrheitsästhetik zur Diskussion gestellt hat, nicht unhinterfragt übernommen werden. Zum ersten verfängt der Einwand Bubners, Adornos Wahrheitsästhetik sei obsolet, eben weil sie – gleichsam naiv – an einem emphatischen Werkbegriff festhalte und die Krise des Werks in der Kunst der Moderne schlechterdings nicht beachte, meines Erachtens nicht. So ließe sich, argumentierte man rein Adorno-immanent, der berühmte Satz, in dem sich eine Kernidee der ästhetischen Theorie Adornos spätestens seit der Formulierung des Schönberg-Teiles der *Philosophie der neuen Musik* manifestiert, »die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind«⁶⁷, naturgemäß gegen Bubners allzu einseitige Darstellung heranziehen, wäre doch – und hierbei kann ich mich mit Hans Robert Jauß glücklicherweise auf einen als prononcierten Kritiker Adornos absolut unverdächtigen Zeugen berufen – darauf zu insistieren, dass Adorno für die »Einsicht in den modernen Prozeß der Auflösung des autonomen Werks [...] historische Priorität«⁶⁸ zukomme.⁶⁹

66 | Vgl. in diesem Zusammenhang auch den kritischen Einwand von Andrea Kern: »Es genügt daher auch nicht, Kants Versuch, die Autonomie des Ästhetischen zu erläutern, dadurch zu beschreiben, daß man wie R. Bubner sagt, er würde sich bei seiner Analyse der ästhetischen Erfahrung »strikt an die Wirkung« halten [...]. Denn die Analyse der Wirkung der ästhetischen Erfahrung und damit der Nachweis der Autonomie des Ästhetischen geschieht und gelingt bei Kant überhaupt nur mit Blick auf den Allgemeinheitsanspruch, den das Urteil über das Schöne als ästhetisches Urteil erhebt.« (Kern, *Schöne Lust*, S. 31, Fußnote.)

67 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/37.

68 | Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 64.

69 | Im Namen einer *Apologie der ästhetischen Erfahrung* formulierte Jauß eine Linie der Kritik an Adornos Ästhetik, die insbesondere im Bereich der Literaturwissenschaft einen wichtigen Paradigmenwechsel einläutete. Im Mittelpunkt dieser Kritik stand ebenfalls die Verknüpfung von Werk und Wahrheit, nunmehr allerdings in Hinblick auf Adornos (Negativitäts-)Theorie des seltsam handlungsbegabten Kunstwerks. Mit der Verpflichtung aller Kunst auf die »Grundfarbe schwarz«

Bubner, dessen kritisches Interesse hauptsächlich dem in Adornos Ästhetik zentral behaupteten Wahrheitsbezug der Kunst gilt und dessen Rekurs auf die Problematik des Werkbegriffs eher eine Hilfshypothese darstellt, um das Thema der Wahrheit als genuin philosophisches zu retten respektive zurückzuerobern, streicht an der Ästhetik Adornos hauptsächlich die unplausiblen Züge heraus und lässt hierbei die dialektische Konstruktion der Thematisierung des Wahrheitsgeschehens der Kunst bei Adorno außer Acht, indem er sowohl die spezifische Prägung der Wahrheit als stets prozessuale⁷⁰ (Benjamins Zeitkern der Wahrheit⁷¹) negiert als auch die von Adorno quasi im Schreiben implizit thematisierte Fragilität der gesamten Wahrheitskonstruktion missachtet.⁷² Hierbei hält Bubner streng an der traditionellen Trennung der Ästhetik fest; eine Vermittlung der beiden Traditionsstränge oder gar die Überlegung, dass es sich bei der darin angezeigten Alternative zwischen einer Wahrheitsästhetik auf der einen und einer Theorie der ästhetischen Erfahrung auf der anderen Seite um eine falsche Alternative handeln könnte, sind für seine Argumentation schlichtweg nicht relevant. Da sie ihrerseits jedoch zwischen den beiden Tradi-

(Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/65) und des damit verknüpften moralischen Anspruchs im Sinne negativer Gesellschaftskritik nivelliere Adorno den Eigenwert der Kunst in einer Negation jeglicher *lustvollen* Erfahrung. Die rigide Ablehnung des Kunstgenusses – »Der Bürger wünscht sich die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser«, heißt es bekanntlich in der *Ästhetischen Theorie* (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/27) – sei bei Adorno, so Jauß, um den »Preis des Abbruchs aller kommunikativen Fähigkeiten der Kunst erkaufte« (Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 52) und führe letztlich zu einer eklatanten Vernachlässigung der Instanz des Rezipienten. Dergestalt gehe die Kunst vollends ihrer kommunikativen Fähigkeiten verlustig. Diese Kritik von Jauß trifft Adornos Ästhetik jedoch weder als Werkästhetik noch als Negativitätsästhetik, kann doch gezeigt werden, dass Adornos Ästhetik in ihren Grundzügen mitnichten als eine reine Werkästhetik formuliert ist, sondern dass Fragen der Rezeption und der Reproduktion a priori irreduzible theoretische Elemente seiner Theoriebildung darstellen und dass die Negativitätstheorie Adornos im Prinzip eine Rettung des ästhetischen Genusses impliziert. Letzteres hat Menke in einer Kritik der *Apologie der ästhetischen Erfahrung* gezeigt, vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 30; ersteres werde ich im Laufe der Arbeit zu zeigen versuchen, indem ich auf die notwendige und stets vorausgesetzte theoretische Verzahnung von Überlegungen zu Produktion, Reproduktion und Rezeption innerhalb der ästhetischen Theorie Adornos hinweise.

70 | Vgl. beispielsweise »Wahrheit ist einzig als Gewordenes« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/12).

71 | Vgl. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, V.1/578, sowie Adorno, *Negative Dialektik*, VI/364.

72 | Hier beziehe ich mich insbesondere auf die berühmte Passage der Umkreisung des Wahrheitsbegriffs in der *Ästhetischen Theorie*, in welcher in immer weiter geführten Negationen eine gleichsam spiralförmige Bestimmung der Wahrheit der Kunst versucht wird, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/193–200.

tionslinien der Ästhetik angesiedelt ist und dergestalt eine einseitige Kritiklinie a priori unterläuft, ist die Ästhetik Adornos mit einer Kritik, die lediglich als Kritik der Wahrheitsästhetik geführt wird, schlechterdings nicht zu fassen. So stellt, ausgehend von dem stets zugrunde gelegten Doppelcharakter⁷³ der Kunst, die Thematisierung der Antinomie zwischen der Autonomie des ästhetischen Scheins und der souveränen Relevanz der Kunst⁷⁴ auch in Bezug auf die Vernunft der Geltungssphären theoretischer wie praktischer Wahrheit⁷⁵ einen zentralen Punkt der Ästhetik Adornos dar. In dem Bemühen um eine Ästhetik, die in den Phänomenen der Kunst selbst ihren Ausgang findet, wendet sich Adorno darüber hinaus dezidiert gegen eine Kunstphilosophie, die die Kunst durch ein ihr Fremdes interpretiert;⁷⁶ insbesondere in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie* erweist sich, dass die Überlegungen Adornos zum Wahrheitsgehalt der Kunst stets von der ästhetischen Erfahrung des konkreten Werks her gedacht sind:

»Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie. In ihm erst konvergiert diese mit der Kunst oder erlischt in ihr. Die Bahn dorthin ist die der reflektierten Immanenz der Werke, nicht die auswendige Applikation von Philosophemen. Streng muß der Wahrheitsgehalt der Werke von jeglicher in sie, sei's vom Autor, sei's vom Theoretiker hineingepumpten Philosophie unterschieden werden [...].«⁷⁷

Ebenso wie Adorno von der Ästhetik fordert, sie könne nicht als ein der Kunst »Äußerliches«⁷⁸ konzipiert werden, dürfte dies also auch für die Thematisierung des Wahrheitsgehalts der Kunst, in welchem Kunst und Philosophie »konvergieren«⁷⁹, Gültigkeit beanspruchen. Die Kritik Bubners, die Adornos Operieren mit dem Wahrheitsbegriff a priori als eine heteronome Interpretation eben durch ein ihr Fremdes denkt, greift dergestalt entscheidend zu kurz, ist doch der spezifische, in den Formen »Interpretation, Kommentar, Kritik«⁸⁰ sich manifestierende Wahrheitsbezug, der mit einem irreduziblen Welt- und Sprachbezug⁸¹ einhergeht, integraler und konstitutiver Bestandteil der Kunst selbst.

73 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/340.

74 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/159.

75 | Vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 13.

76 | So heißt es in einer Marginalie zu einem der Beethoven-Fragmente: »Gegen Kunstphilosophie als Interpretation der Kunst durch ein ihr Fremdes« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/34).

77 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/507.

78 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/508.

79 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/197.

80 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/289.

81 | »Die Werke, vollends die oberster Dignität, warten auf ihre Interpretation. [...] Den Wahrheitsgehalt begreifen postuliert Kritik. [...] Die geschichtliche Entfaltung der Werke durch Kritik und die philosophische ihres Wahrheitsgehaltes stehen in Wechselwirkung.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/193f.)

Wahrheit. Wahrheit der Kunst. Kunstwahrheit

Zaghaft habe ich den Begriff einer *autonomen Wahrheit der Kunst* im Sinne einer *Kunstwahrheit* bereits oben ins Spiel gebracht, um die Begrenzung des Sprechens über Wahrheit einzig auf den Bereich der Philosophie durch Bubner quasi aus der Perspektive der Kunst in Frage zu stellen. Dies gilt es auch in Hinblick auf die Ästhetik Adornos zu präzisieren:⁸² Der Begriff der Kunstwahrheit ist weder als eine höhere noch als eine niederere Wahrheit zu verstehen, er ist der »tatsächlichen« – der vermutlich von Bubner gemeinten »philosophischen« – (Aussagen-)Wahrheit weder vorgeordnet noch nachgeordnet.⁸³ Vielmehr ist die Kunstwahrheit als Wahrheit eigenen Rechts zu verstehen, die sich ihrerseits auf einen genuin ästhetischen Diskurs bezieht. In diesem Sinne wäre von einer *autonomen Wahrheit der Kunst* zu sprechen. Das allerdings reicht noch nicht aus, um das Spezifische an der Kunstwahrheit auszumachen; bezöge sich die Wahrheit der Kunst nur und ausschließlich auf einen ästhetischen Diskurs, käme das einer *Eingrenzung* im Sinne Bubners gleich. Ganz im Gegenteil: Der *Geltungsanspruch* der Kunst – und hierin dürfte das wichtigste gemeinsame Interpretament aller Wahrheitsästhetiken, die »überbietungstheoretische«⁸⁴ Ar-

82 | Im Folgenden bin ich Martin Seel verpflichtet, der im ersten Teil seines Aufsatzes »Kunst, Wahrheit, Welterschließung« einen meines Erachtens tragfähigen Begriff der Kunstwahrheit innerhalb eines ästhetischen Verweisungszusammenhangs entwickelt. Seels grundlegende Begriffsbestimmungen wiederum setzen einige differenzierende Überlegungen voraus, die Albrecht Wellmer in seinem einschlägigen Aufsatz »Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität« zur Diskussion gestellt hat, und die Seel in seiner Dissertation in Hinsicht auf den Begriff der ästhetischen Rationalität in kritischer Aneignung weiter ausgebaut hat, vgl. Seel, *Kunst der Entzweiung*.

83 | Anzunehmen, der Begriff der Kunstwahrheit sei eine *Ableitung* des Begriffes einer (höheren, allgemeineren, basaleren etc.) philosophischen Wahrheit, würde unsere Probleme nur auf eine andernorts angesiedelte Ebene verlagern, keineswegs jedoch lösen.

84 | Ich beziehe mich hier auf die differenzierende Systematisierung der Wahrheitsästhetiken, die Schmücker vorgeschlagen hat. Schmücker unterscheidet drei Modelle von Wahrheitsästhetiken, eine unterbietungstheoretische Variante, in welcher die Wahrheit der Kunst der Wahrheit der Philosophie unterstellt sei, eine überbietungstheoretische Variante, in welcher die Wahrheit der Kunst eine höhere Wahrheit benenne, und eine komplementaritätstheoretische Variante, die die Wahrheit der Kunst mit der Wahrheit der Philosophie im Sinne eines produktiven Wechselverhältnisses gleichsetze, vgl. hierzu Schmücker, *Was ist Kunst?*, S. 19-47. Freilich scheinen mir manche Zuordnungen Schmückers nicht wirklich plausibel: In Bezug auf Adorno, der wie Schelling, Gadamer und Heidegger der überbietungstheoretischen Variante der Wahrheitsästhetik zugeordnet wird, wäre diese Systematisierung differenzierend zu modifizieren. In Entgegensetzung zu Schmücker ist darauf zu insistieren, dass Adornos spezifische Form der Wahrheitsästhetik sich keineswegs

gumente einbegreifen, zu sehen sein – beschränkt sich prinzipiell nicht auf die Sphäre des Ästhetischen allein, sondern impliziert immer ein transgredierendes Moment einer Entgrenzung als einer Überschreitung des genuinen Bereichs des Ästhetischen. An ebendiesem ist, will Kunst nicht ihren eigenen Anspruch unterschreiten, festzuhalten, liegt doch darin, kurz gesagt, der Witz der Rede über die Wahrheit der Kunst. In der Theoriebildung führte dies traditionellerweise zu der Annahme einer Interdependenz theoretischer Wahrheit (als Aussagenwahrheit in einem begrifflichen Begründungszusammenhang), praktischer Wahrheit (als Richtigkeit von Handlungen in Hinsicht auf einen wertnormativen Begründungszusammenhang) und ästhetischer Wahrheit (als Gelungenheit oder Stimmigkeit in Hinsicht auf ein »ästhetisches Formniveau«). Auf der Basis einer »stereoskopischen Lektüre« des Verweisungszusammenhangs der Kategorien Wahrheit, Schein und Versöhnung innerhalb der ästhetischen Theorie Adornos schlägt Wellmer vor, »Kunstwahrheit« als ein »Interferenzphänomen der verschiedenen Dimensionen des alltäglichen Wahrheitsbegriffes« zu denken; Kant variierend, heißt es bei Wellmer in Konsequenz dieser Überlegung: »[O]hne ästhetische Erfahrung und ihre subversiven Potentiale müssten unsere moralischen Diskurse blind und unsere Interpretationen der Welt leer werden.« Der hiermit implizierte Wahrheitsbegriff lässt sich in Hinblick auf den Begriff der Souveränität der Kunst explizieren⁸⁵ und beschreibt die Relevanz der Kunstwahrheit für einen Begriff des »Ganze[n] der Vernunft« in Hinsicht auf das, was ich oben als das unhintergebar transgredierende Element der Kunst bezeichnet habe.⁸⁶

In diese antinomische Doppeldeutigkeit ist der Wahrheitsgehalt der Kunst innerhalb der ästhetischen Theorie Adornos stets eingespannt, und von hier aus wird er als ein Zusammendenken unterschiedlicher Wahrheitsdimensionen entfaltet: einerseits in Hinblick auf eine Wahrheit der Autonomie, andererseits in Hinblick auf eine Wahrheit der Souveränität. In jenem Aspekt erweist sich ihre Stimmigkeit respektive ästhetische Authentizität, in diesem das transgredierende Moment der Kunst, ihr Weltbezug.⁸⁷

in einer der drei vorgestellten Varianten allein erschöpft, sondern an allen dreien partizipiert und dergestalt eine eindeutige Zuordnung unterläuft, vgl. zu diesem Zusammenhang auch Urbanek, »(Wie) Ist Musikästhetik heute möglich?«.

85 | Zu einer Durchführung dieses Arguments ausgehend von Batailles Einspruch gegen die Formel des *l'art pour l'art* (vgl. Bataille, *Die Souveränität*, S. 80ff.) und dem Insistieren auf eine »Souveränität der Kunst« vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, besonders S. 10f. und 189ff., sowie Menke, »Umriss einer Ästhetik der Negativität«, S. 192 und 207ff.

86 | Alle als Zitat markierten Passagen in: Wellmer, »Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität«, S. 43, vgl. darüber hinaus auch besonders S. 30f.

87 | »Nichts in der Kunst, auch nicht in der sublimiertesten, was nicht aus der Welt stammte, nichts daraus unverwandelt. Alle ästhetischen Kategorien sind ebenso in ihrer Beziehung auf die Welt in der Lossage von ihr zu bestimmen. Erkenntnis ist

Ästhetik des musikalischen Spiels

Nachdem gezeigt werden konnte, dass die Frage nach der Wahrheit der Kunst trotz massiver Angriffe⁸⁸ keineswegs vorschnell aus dem Themarium der (Musik-)Ästhetik zu verbannen ist und somit sowohl Aspekte einer Wahrheitsästhetik wie Aspekte einer Erfahrungsästhetik unhintergehbare Momente einer zeitgemäßen Musikästhetik darstellen müssen, gilt es nunmehr die Frage zu überprüfen, ob es sich bei dem aus der traditionellen Doppelcodierung der Disziplin Ästhetik sich ergebenden Manichäismus nicht um genau die falsche Alternative handelt. Wenn dem so sein sollte, wäre zu klären, wo sich Möglichkeiten einer Verknüpfung ergeben könnten, die die »Kontroverse zwischen Kant und Hegel« eben gerade nicht in einer bloßen »Synthese« glättete.⁸⁹

Prozessualität der ästhetischen Erfahrung – Prozessualität des Kunstwerks

Ich beginne, indem ich von Adorno herkommend einen Faden aufnehme, der sowohl in Hinsicht auf die Überlegungen zur Autonomie und Souveränität der Kunst von Bedeutung ist als auch den Sprach- und Weltbezug der Musik aus einer weiteren Perspektive zu erhellen vermag.

»Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist, so sind sie ihrerseits auf Formen verwiesen, in denen jener Prozeß sich kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik. Sie sind nicht bloß an die Werke von denen herangebracht, die mit ihnen sich beschäftigen, sondern der Schauplatz der geschichtlichen Bewegung der Werke an sich und darum Formen eigenen Rechts. Sie dienen dem Wahrheitsgehalt der Werke als einem diese Überschreitenden und scheiden ihn – die Aufgabe der Kritik – von den Momenten seiner Unwahrheit.«⁹⁰

Die »Formen eigenen Rechts« – Interpretation, Kommentar, Kritik – implizieren als konstitutive »Bestandteile« der Kunst in ihrem Wahrheitsbezug ein Element, in welchem der Doppelcharakter des Kunstwerks als autonom und als *fait social* sich paradigmatisch manifestiert.⁹¹ Mit der Formulierung des Seins als

sie in beidem [...]« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/209). Zu einer argumentativen Engführung des Sprachbezuges, des Weltbezuges und der Verknüpfung von Kunst und Wahrheit in Hinsicht auf ein ästhetisches Spiel mit der Wahrheit, die ich an dieser Stelle nicht leisten kann, vgl. Wellmer, »Das musikalische Kunstwerk«, S. 172f.

88 | Freilich ließen sich die Ausführungen, nähme man noch weitere philosophische (etwa pragmatische, analytische, semiotische) Richtungen hinzu, um weitere Argumente anreichern. Dies wäre aus Gründen einer *variatio* natürlich wünschenswert, würde aber den Blick auf den Kern der Sache, den immerwährenden Streit um die Doppelcodierung des ästhetischen Denkens, nur unwesentlich verändern.

89 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/528.

90 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/289.

91 | Zu einer Weiterführung dieser Argumentation vgl. Wellmer, »Das musika-

eines Werdens, das »technologisch faßbar« sei,⁹² spielt Adorno auf etwas an, was sich als Prozessualität des Kunstwerks⁹³ bezeichnen ließe. Dieser Prozessualität sind, worauf Wellmer mit Nachdruck hingewiesen hat, zwei Facetten inhärent, zum einen in Hinblick auf eine Veränderung der Kunstwerke in der und durch die Geschichte, wie dies in obiger Passage in Bezug auf die »Formen eigenen Rechts« anklingt, die wesentlich historisch determiniert sind,⁹⁴ zum anderen in Hinblick auf eine spezifische interne Prozessualität des Kunstwerks selbst.⁹⁵

Ausgehend von Adornos Entgegensetzung des begrifflichen, identifizierenden Denkens⁹⁶ und der Konfrontation mit Kunst in der ästhetischen Erfahrung, hat Christoph Menke⁹⁷ in einer Analyse der ästhetischen Erfahrung eine Differenzierung unterschiedlicher Modi des Verstehens zur Diskussion gestellt: Während das identifizierende Verstehen – erinnert sei an die Charakteristik der *bestimmenden* Urteilskraft Kants – darauf ziele, ein Besonderes unter ein Allgemeines zu subsumieren, und hierbei resultatorientiert wesentlich als ein automatisches Verstehen verfasst sei,⁹⁸ sei das ästhetische Verstehen – der Begriff ist partiell durchaus kompatibel mit dem Begriff der *reflektierenden* Urteilskraft – gleichsam selbstreflexiv am Prozess des Verstehens selbst orientiert und unterlaufe, dergestalt jegliches automatische Verstehen subvertierend, das identifizierende Denken.⁹⁹ Sei dieses in seiner teleologischen Orientierung gleichsam zeitlos, erweise sich in jenem die Prozessualität des Erfahrens und Verstehens schlechthin als konstitutiv; ihr antiteleologisches Moment ist wesentlich auf-schiebend, das Verstehen unendlich verzögernd verfasst¹⁰⁰ und ihre immanen-

liche Kunstwerk«, und in Hinblick auf den Sprachbezug dieser Formen eigenen Rechts Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 302ff.

92 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/263.

93 | Vgl. auch: »Der Prozeßcharakter der Kunstwerke ist nichts anderes als ihr Zeitkern.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/264.)

94 | Ich werde auf den Aspekt der inneren Historizität des Kunstwerks im Zusammenhang mit der musikalischen Reproduktion zurückkommen.

95 | Das Thema der internen Prozessualität des Kunstwerks wird im Zentrum der Auseinandersetzung mit der Frage der musikalischen Zeit stehen.

96 | Dies wird beispielsweise greifbar in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie*, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/521.

97 | Im Folgenden bin ich der Durchführung dieser Argumentation von Menke verpflichtet, ich verzichte daher auf Einzelnachweise seines Argumentationsganges, vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 47ff. sowie auch Menke, »Umriss einer Ästhetik der Negativität«, S. 198f.

98 | Dies findet bereits in der *Dialektik der Aufklärung* seinen Anknüpfungspunkt.

99 | »Denken heißt identifizieren.« (Adorno, *Negative Dialektik*, VI/17.)

100 | »Was die ästhetische Erfahrung der Exekutierung des Identifizierens entgegensetzt, ist nichts anderes als seine Prozessualisierung; die ästhetische Erfahrung verneint etwas nur, indem sie es unendlich verzögert.« (Menke, »Umriss einer Ästhetik der Negativität«, S. 198.)

te Zeitlichkeit damit unaufhebbar.¹⁰¹ Eben hierin liegt das subversive Potential der souverän gedachten Kunst begründet. Das ästhetische Verstehen verstehe etwas nicht anders, sondern der Vollzug des Verstehens selbst sei ein anderer. Wie Menke in Rekurs auf Paul Valéry's Beschreibung des Gedichtes respektive der ästhetischen Erfahrung des Gedichtes als »ausgehaltene[s] Zögern zwischen Klang und Sinn«¹⁰² schließlich treffend analysiert, lässt sich die ästhetische Erfahrung auf der Basis ihrer internen Zeitlichkeit als Vollzug einer wahrnehmenden, reflektierenden und deutenden Bewegung zwischen einer Ebene des Material-Phänomenalen (Valéry's Klang) und einer Ebene des »überschreitenden Gehaltes« (Valéry's Sinn) beschreiben.¹⁰³ Das Zusammenspiel dieser Ebenen ist als »ausgehaltene Zögern« wesentlich prozessorientiert und in einem beständigen Wechselspiel nicht auf ein Resultat hin ausgerichtet. Die beiden in der Analyse der ästhetischen Erfahrung ausgemachten Ebenen lassen sich darüber hinaus auch als konstitutive Merkmale des Kunstwerks selbst identifizieren; auch hier greifen eine Ebene des Materials und eine Ebene des Sinns ineinander. Somit bietet die Doppeldeutigkeit der Prozessualität, die sowohl dem Kunstwerk als auch seiner ästhetischen Erfahrung gleichermaßen eignet, nun meines Erachtens einen exzellenten Angriffspunkt, um eine Werkästhetik und eine Theorie der ästhetischen Erfahrung bereits im Kern miteinander zu verknüpfen.

In Rekurs auf das 238. Athenäums-Fragment, in welchem Friedrich Schlegel davon spricht, dass Kunst »zugleich Poesie und Poesie der Poesie« sein, jedes Kunstwerk das »Produzierende mit dem Produkt« und somit in seiner Darstellung sich selbst als Kunstwerk in seiner Kunstwerkhaftigkeit darstellen solle,¹⁰⁴ diskutiert Ruth Sonderegger in ihrem Plädoyer *Für eine Ästhetik des*

101 | Der konstitutive Prozesscharakter des Kunstwerks wird von Adorno an zahlreichen Stellen hervorgehoben, so beispielsweise im längeren Abschnitt über die »Theorie des Kunstwerks« und in den Abschnitten über die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie*, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/262ff. respektive 507ff.

102 | Paul Valéry, *Windstriche*, S. 58, zit.n. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 52.

103 | Vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 52ff.

104 | Bei Schlegel heißt es: »So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.« (Schlegel, »238. Athenäums-Fragment«, in: Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, II/127.) Wie ebendies innerhalb eines musikalischen Gefüges aussehen könnte, hat Adorno an verschiedenen Stellen

Spiele eine Theorie der ästhetischen Erfahrung, die diese als einen »Polylog« im Sinne eines unbeendbaren Hin-und-her-Spielens zwischen material, formal und hermeneutisch orientierten Vollzügen zu beschreiben versucht.¹⁰⁵ Sondereggers Vorschlag dürfte, die Überlegungen Menkes weiterentwickelnd, derzeit einen der vielversprechendsten Beiträge zur Theoriebildung der Ästhetik darstellen, nicht zuletzt, weil er versucht, die unterschiedlichen Ästhetiktraditionen mit aktuellen Positionen in einem Diskurs zwischen Hermeneutik, Kritischer Theorie und Dekonstruktion zusammenzudenken.

In dem Prozess des ästhetischen Spiels beziehungsweise in der ästheti-

versucht zu zeigen, besonders augenfällig vielleicht in dem Bild der riesigen Hand, die in das musikalische Geschehen der späten Bagatellen Beethovens eingreift, vgl. Adorno, »Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126«, XVIII/185.

105 | Vgl. Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, S. 227f. Sonderegger gelinge es, wie Wellmer betont, schlüssig aufzuweisen, »daß die ästhetische Erfahrung sich als ein komplexes und potentiell unendliches Zusammen- und Gegeneinanderspiel von Zusammenhangbildungen sinnhafter, struktureller und materialer Art charakterisieren läßt, und zwar derart, daß die interpretative Uneinholbarkeit und Unerschöpflichkeit von Kunstwerken bereits in den einzelnen Zusammenhangbildungen strukturell angelegt ist« (Wellmer, »Das musikalische Kunstwerk«, S. 163). Matthias Vogel hat diese spielästhetischen Überlegungen Sondereggers mit dem Argument als unzureichend zurückgewiesen, dass auch die »Interpretation philosophischer Klassiker als ein solches Spiel beschrieben werden kann« und damit also mitnichten das Spezifikum ästhetischer Erfahrung benannt sei, vgl. Vogel, »Nachvollzug und Erfahrung des musikalischen Sinns«, S. 343, Fußnote. Dieser fundamental gemeinte Einwand zielt meines Erachtens zunächst an seinem Gegenstand vorbei: Wenn ich einen philosophischen Klassiker so erfahre, dass auch für diese Erfahrung die Beschreibung Sondereggers zutrifft, erfahre ich ihn wesentlich ästhetisch und lese ihn eben gerade nicht gemäß seinem philosophischen Anspruch. Dass das nicht ebenfalls immer möglich sei, stand nie außer Frage. Allerdings verweist der Einwand Vogels auf den wichtigen Umstand, dass Erfahrung und Werk nicht unabhängig voneinander gedacht werden können; so etwas wie eine »Adäquanz« des Erfahrungsvollzugs bemisst sich notwendig an einem Wechselspiel von dem Anspruch des Werkes und seiner jeweiligen Erfahrung. Ein weiterer Kritikpunkt Vogels betrifft die von Sonderegger behauptete »Lust an der Unendlichkeit« des Spiels (Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*, S. 339). Mitnichten, so Vogel, stehe außer Streit, dass das Spiel nicht auch unabhängig von seiner Unabschließbarkeit lustvoll erfahrbar sei, wie auch zweitens ebensowenig als ausgemacht gelten könne, dass unendliche Lust wirklich zu wünschen sei. Letzteres Argument bleibe unwidersprochen. Die Unabschließbarkeit des ästhetischen Spiels ist freilich eine konstitutive Eigenschaft des ästhetischen Spiels, ob es allerdings wie bei Kants freiem Spiel der Erkenntniskräfte notwendig *lustvoll* besetzt ist (vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 62ff. resp. §§18-22, dazu auch Vogel selbst, »Nachvollzug und Erfahrung des musikalischen Sinns«, S. 339), scheint mir – so weit möchte ich Vogels Kritik Recht geben – für eine Ästhetik des Spiels nicht entscheidbar.

schen Erfahrung von Kunst durchkreuzen sich, so die grundlegende These Sondereggers, immer und zugleich heterogene Verstehens-, Reflexions- und Erkenntnisvollzüge, die in unterschiedlichen »Sinn-Ebenen« angesiedelt sind und dementsprechend gegeneinander und miteinander wirksam sein können. Der Kernpunkt der Interpretation Sondereggers liegt nunmehr nicht nur in dem Hinweis auf den Polylog der ästhetischen Erfahrung allein, sondern in der Verknüpfung dieses Interpretaments mit Schlegels Forderung nach einer spezifischen Verfasstheit des Kunstwerks, nämlich der Forderung, dass dieses mit dem Produkt das »Produzierende« stets mit darzustellen habe. Das Spiel der »Konfrontation« mit Kunst kann somit als ein *doppeltes* Spiel beschrieben werden: einerseits als internes Spiel des Objekts in einem Darstellen des Produzierenden im Produkt respektive der Kunstwerkhaftigkeit im Kunstwerk und andererseits als Spiel des Subjekts in einem Spiel der Durchkreuzungen unterschiedlicher Verstehens-, Erkenntnis- und Reflexionsvollzüge.¹⁰⁶ Dergestalt gelingt es Sonderegger zum einen, plausibel auszuführen, dass es sich auf dieser Basis bei der eingangs dargelegten Alternative zwischen einer Werkästhetik und einer Theorie der ästhetischen Erfahrung um eine falsche Trennung handeln muss, nicht zuletzt, da sich das Kunstwerk in dem »Prozeß der ästhetischen Erfahrung« überhaupt erst als Kunst-Werk konstituiert; zum anderen bietet sie darüber hinaus eine meines Erachtens durchaus tragfähige Erklärung für den »komplizierten ontologischen Status von Kunstwerken«¹⁰⁷: Jedes Kunstwerk ist als Objekt einer ästhetischen Erfahrung stets bloßes Ding (Material), schöne Anordnung (Form) und sinnhafte Darstellung (Geist) zugleich.

Opus 126

Um diesen Vorschlag einer *Ästhetik des Spiels* auf seine Relevanz und Plausibilität im Bereich der Musikästhetik zu überprüfen, ist an dieser Stelle Konkretion in Bezug auf die ästhetische Erfahrung *musikalischer* Kunstwerke gefordert.¹⁰⁸



Notenbeispiel 1 | L. v. Beethoven, *Bagatelle* op. 126 Nr. 6, Takte 1-6

106 | Vgl. Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, S. 227f.

107 | Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, S. 230.

108 | Wellmer hat mehrfach auf die Bedeutung der Ausführungen seiner Schülerin in Hinsicht auf die Musikästhetik verwiesen und in einigen Publikationen auch schon einige Hinweise diskutiert, wie eine Übertragung der Überlegungen Sondereggers auf den Bereich der Musik prinzipiell durchgeführt werden könnte, hier wäre weitergehend anzuknüpfen.

Unschwer ließe sich beispielsweise zeigen, dass die ästhetische Erfahrung dieser sechs Presto-Takte am Anfang der letzten Bagatelle von Beethovens Bagatellen-Zyklus op. 126 ein »ästhetisches Spiel« im Sinne Sondereggers zu evozieren durchaus imstande wäre: Sicherlich können wir – als der auditiven Wahrnehmung fähige Wesen – den musikalischen Verlauf hörend *nachvollziehen*, natürlich sind wir – als zünftig ausgebildete Musik-Gelehrte – imstande, das harmonische und melodische Geschehen begrifflich reflektierend zu *analysieren*, vermutlich können wir – als der »Sprache der Musik«¹⁰⁹ Mächtige respektive als in diesem Kulturkreis via permanenter Infiltration seit frühester Kindheit musikalisch Sozialisierte – auch die syntaktische Gliederung in musiksprachlicher Hinsicht ansatzweise *verstehen*, möglicherweise wird es uns – als in den unterschiedlichen Sprachen der Kunst Versierte – sogar gelingen, diesen sechs Takten in Hinsicht auf ihre spezifische Gestik und ihren »Formgehalt«¹¹⁰ so etwas wie eine *Bedeutung* zuzuschreiben, beispielsweise indem wir sie als das »verstörte Vorspiel einer Opernarie«¹¹¹ zu deuten plausibel finden.

Wenngleich die Art und Weise des Ineinandergreifens dieser Ebenen respektive die Bedingungen der Möglichkeit dieser unterschiedlichen Zugänge unserer ersten Annäherung größtenteils im Dunkel des Unbewussten sich verbergen, so kann in einer rudimentären Analyse der ästhetischen Erfahrung eines idealtypisierten Hörers jedoch gleichsam in formaler Hinsicht deutlich gemacht werden, dass der Vorgang der ästhetischen Erfahrung dieser ersten Takte dieser Bagatelle kein schrittweise aufbauender ist: Keineswegs verfolgen wir *zuerst* den Verlauf, analysieren *anschließend* das harmonische und melodische Geschehen, verstehen *danach* die musikalische Sprache und schreiben *zuletzt* dem (mittlerweile dann schon) Gehörten eine Bedeutung zu. Vielmehr ist darauf zu insistieren, dass die unterschiedlichen Ebenen der ästhetischen Erfahrung stets netzwerkartig miteinander verzahnt wirksam sind, rhizomatisch wuchernd ineinander greifen und sich gegenseitig bedingend sowie gegenseitig negierend beständig durchkreuzen.

109 | Auf einige Hintergründe hierzu werde ich im Kapitel über Musik und Sprache näher eingehen; erwähnt sei in diesem Zusammenhang lediglich ein Notat Adornos: »Was von dem was ich schreibe übrig bleibt ist meinem Wissen wie meiner Macht entzogen, aber auf eines erhebe ich Anspruch: daß ich die Sprache der Musik so verstehe wie die Helden im Märchen die Sprache der Vögel verstehen.« (Adorno, Notiz von Ende 1944, mitgeteilt in: Adorno/Berg, *Briefwechsel*, S. 364.)

110 | Ich entlehne diesen Begriff von Albrecht von Massow, vgl. Massow, »Musikalischer Formgehalt«.

111 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/15.

Vom rätselhaften Verstehen

Gadamer's Hermeneutik, die sich in weiten Teilen als eine Theorie des Verstehens verstehen will, hält ein wichtiges Argument für unsere Diskussion bereit, indem sie ausführt, dass es rein materiale Erfahrung von Kunst beziehungsweise reine Erfahrung überhaupt nicht geben könne:¹¹² Wir erfahren etwas immer *als* etwas, wir nehmen keine reine Farbe, keinen reinen Ton oder keinen reinen Laut wahr, sondern wir hören, um mit Heidegger, von dem Gadamer dieses Theorem herleitet, zu sprechen, immer bereits *verstehend*:

»Auch das Horchen hat die Seinsart des verstehenden Hörens. »Zunächst« hören wir nie und nimmer Geräusche und Lautkomplexe, sondern den knarrenden Wagen, das Motorrad. Man hört die Kolonne auf dem Marsch, den Nordwind, den klopfenden Specht, das knisternde Feuer.«¹¹³

Jegliche Erfahrung impliziert automatisch eine »Deutung« und somit eine Interpretation der reinen Sinnesdaten; dieser Aufweis der irreduziblen Unhintergebarkeit des transgressiven Moments jeder Wahrnehmung und damit auch jeder Konfrontation mit Kunst stellt ein zentrales Argument gegen eine reine Erfahrungs- und Wirkungsästhetik dar,¹¹⁴ dessen sich auch Derrida bedient, wenn er betont, es gebe keine Erfahrung, die nicht Erfahrung von Sinn impliziere.¹¹⁵

Wenngleich es im Folgenden zugegebenermaßen nicht um eine adäquate Auseinandersetzung mit der ästhetischen Theorie Gadamer's gehen kann, sei dennoch auf einige wichtige Impulse verwiesen, die aus der Konfrontation der Kritischen Theorie mit der Hermeneutik erwachsen. Diese manifestieren sich nicht zuletzt in den Aspekten, die aus einer Perspektive Adornos an der Ästhetik Gadamer's zu kritisieren wären: Zum ersten eignet Gadamer's Theoriebildung stets ein konservatives Moment eines eigentümlichen Traditionalismus,¹¹⁶ welcher naturgemäß einer Theorie auch der neuen und neuesten Kunst

112 | »Wahrnehmung erfasst immer Bedeutung.« (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/97.) Gadamer bezieht dies, sich auf Studien von Georgiades berufend, auch dezidiert auf die Musik.

113 | Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 163.

114 | Gadamer wendet sich bezeichnenderweise auch an genau dieser Stelle gegen ein falsches Verständnis der Ästhetik Kants, vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/97.

115 | »Jede Erfahrung ist eine Erfahrung des Sinns.« (Derrida, »Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva«, in: Derrida, *Positionen*, S. 72.) Vgl. auch Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 385, dazu Menke, »Absolute Interrogation«, S. 353.

116 | Vgl. beispielsweise folgende Formulierung Gadamer's: »Erst das Absterben aller aktuellen Bezüge läßt die eigene Gestalt sichtbar werden und ermöglicht damit ein Verständnis des in ihnen Gesagten, das verbindliche Allgemeinheit beanspru-

im Wege stehen dürfte, zum zweiten beinhaltet Gadamer's Hermeneutik ein emphatisch-affirmatives Moment, das der betrachteten Kunst in einem »Vorgriff auf Vollkommenheit«¹¹⁷ a priori den Standpunkt einer höheren Wahrheit beimisst; ob Kunst auch Falsches aussagen, ob es also so etwas wie »falsche« Kunst geben könne,¹¹⁸ dürfte jenseits des Horizonts der ästhetischen Theorie Gadamer's liegen. Kunst zielt bei Gadamer stets auf Wahrheit – bei Adorno hingegen hat die Kritik der Kunst als Form eigenen Rechts zuallererst die Aufgabe der Unterscheidung zwischen Wahrheit und Unwahrheit,¹¹⁹ die Möglichkeit einer Unwahrheit der Kunst steht also immer im Raum. Zum dritten reduziert Gadamer Kunst auf eine – letztlich begrifflich aufzuschließende – Aussage, die ihrerseits das Ziel sowohl der Kunst selbst als auch das ihrer ästhetischen Erfahrung darstellt.¹²⁰ Die Idee, Kunst stets als Aussage zu denken,¹²¹ basiert bei Gadamer zwar auf der bereits genannten Voraussetzung einer stets verstehenden respektive deutenden Wahrnehmung, die auch uns als ein wichtiges Argument gegen eine reine Erfahrungsästhetik dienen soll. Dennoch wird mit der Reduzierung der Kunst auf eine begriffliche Aussage meines Erachtens der Eigen-Sinn der Kunst allzu leichtfertig verspielt: Wenn Kunst direkt in eine begriffliche Aussage »übersetzt« werden kann, wenn Kunst als ausschließlich auf eine begriffliche Aussage zielend gedacht wird, wird sie zuletzt schlechterdings überflüssig,¹²² da die Erfahrung von Kunst (im Sinne einer starken Auslegung des irreduzibel deutenden Zugriffs) auf einen teleologisch ausgerichteten, iden-

chen kann.« (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/302f.) Entstehungschronologische Zusammenhänge missachtend, wäre eine Passage aus Adornos »Kriterien der neuen Musik« als direkte Antwort hierauf zu lesen: »Darüber hinaus ist der Glaube, die Geschichte bringe die Urteile von selbst in Ordnung; ein nachlebender approbierter Dummkopf werde einmal mehr verstehen als ein Zeitgenosse mit offenen Ohren und mit Vernunft, Köhlerglaube.« (Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/178f.)

117 | Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/299ff.

118 | Vgl. hierzu Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, S. 216.

119 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/194, 228, 289, 363f., 391 et passim; Adorno spricht auch an einer Stelle dezidiert von der »Antinomie von Wahrheit und Unwahrheit von Kunst«, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/252.

120 | Bereits der von Gadamer gewählte Titel des Bandes VIII der *Gesammelten Werke* mit gesammelten materialen Arbeiten zur Kunst – »Kunst als Aussage« – dürfte hier ob seiner Programmatik als signifikantes Symptom herangezogen werden.

121 | Der Beginn von Adornos Mahler-Monographie könnte übrigens als direkte Kritik einer hermeneutischen Ästhetik gelesen werden, vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/151.

122 | Zu einer weiteren Durchführung dieses Arguments vgl. Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*, besonders S. 31-45.

tifizierenden Verstehens-Prozess reduziert wird.¹²³ Mit einem Wort: Erführe man Kunst lediglich als Aussage, handelte es sich bei der Erfahrung von Kunst wesentlich nicht um eine ästhetische Erfahrung. Der Unterschied zwischen Gadamer und Adorno¹²⁴ ließe sich in diesem Zusammenhang vielleicht folgendermaßen formulieren: Bei Gadamer steht die Rätselhaftigkeit der Kunst am Anfang der ästhetischen Erfahrung eines konkreten Kunstwerks und will am Ende des Prozesses der ästhetischen Erfahrung in einer Auflösung des Rätsels überwunden werden;¹²⁵ bei Adorno hingegen steht die Erfahrung der Rätselhaftigkeit, das »Erkennen« des Rätselcharakters, selbst am Ende.¹²⁶ Gadamer zielt auf die enträtselnde Auflösung des Rätsels, Adorno auf die Bewahrung der Rätselgestalt.¹²⁷

Um diesen kurzen Exkurs bereits an dieser Stelle wieder zu schließen: Zu bedenken ist der wichtige Hinweis Gadamers, dass bei der ästhetischen Erfahrung hermeneutische Vollzüge im Sinne transgressiver Sinnzuschreibungen konstitutiv sind. Zu bedenken ist angesichts der vorgebrachten Kritikpunkte

123 | Vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 123f. Im Prinzip ist dieser Kritikpunkt eine Variation des Heteronomievorwurfes von Bubner; in Bezug auf Gadamer scheint mir die Kritik Bubners insgesamt bedeutend treffender und zielführender zu sein als in Hinsicht auf die ästhetische Theorie Adornos.

124 | Das ist in direktem Zusammenhang mit der für Adornos Denken grundlegenden Kritik des identifizierenden Denkens zu sehen: Kunst hat – wie oben angeführt – bei Adorno einen so herausgehobenen Ort, gerade weil sie als nichtbegriffliche die Gefahren des begrifflich identifizierenden Denkens unterläuft.

125 | Dies wird meines Erachtens insbesondere in den Celan-Lektüren Gadamers deutlich, vgl. Gadamer, *Werke*, IX/383-469. Nicht dass er zu des Rätsels Lösung tatsächlich vordringen würde, allerdings ist das zu erreichende Ziel immer im Bereich des Möglichen gedacht respektive die Vorläufigkeit des interpretatorischen Zugriffs gilt stets als eine zu überwindende. Adorno hingegen hat sich, abgesehen von einem kurzen Paralipomenon zur *Ästhetischen Theorie* (vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/475ff.) zu der hermetischen Dichtung Celans in auffallendes Schweigen gehüllt, wiewohl in seiner Korrespondenz mit Celan von einer längeren projektierten Abhandlung Adornos über die Lyrik Celans die Rede ist, vgl. Reemtsma, »Der Traum von der Ich-Ferne«, S. 344f.

126 | Vgl. Urbanek, »Ent-Rätselungen«, besonders S. 118-120.

127 | Vgl. in diesem Zusammenhang die berühmte Passage aus der *Ästhetischen Theorie*, die ihren Ausgang von einer direkten Entgegensetzung zur Hermeneutik nimmt: »Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/179-193, Zitat auf S. 179.) In der »Frühen Einleitung« heißt es im Zusammenhang mit einigen Überlegungen zum Begriff des Verstehens: »Aufgabe einer Philosophie der Kunst ist nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast die Spekulation versucht hat, wegzuerklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/516.)

allerdings auch, dass diese Sinnzuschreibungen in der ästhetischen Erfahrung nicht die einzigen Aspekte der Annäherung an die Kunst sind und dass dieses Argument deshalb nicht als Fundament einer *starken* These vertreten werden kann: Kunst ist Aussage, aber Kunst ist nicht *nur* Aussage, sondern in gleichem Maße auch materiales Ding und schönes Spiel. Dies erweist sich auch in dem (dialektischen) Verhältnis von Buchstabe und Geist. Während Gadamer stets auf eine gelingende Aufhebung des Buchstabens im Geist abhebt,¹²⁸ zielt Adorno demgegenüber auf die Bewahrung des Buchstäblichen.¹²⁹ Die Vollzüge material, strukturell und hermeneutisch orientierter Zuschreibungen sind in der ästhetischen Erfahrung stets miteinander verzahnt, wir haben es hier – wie oben bereits angedeutet – nicht mit einem fortschreitenden, stufenweisen Verstehen zu tun, wie dies in Gadammers Hermeneutik mitunter anklingt, sondern mit einem multiperspektivischen Prozess eines Hin-und-her-Spielens.¹³⁰ Eben dieser Überlegung steht Adorno, an der Vielschichtigkeit des Kunstwerks im

128 | Dies kann man sich an dem je zugewiesenen Status der (musikalischen) Interpretation verdeutlichen: Gadamer insistiert – in Bezug auf die Reproduktion an einer »ästhetischen Nichtunterscheidung« festhaltend – darauf, dass der Gedanke von seiner Darstellung nicht zu trennen sei: »Wo man doch unterscheidet, wird von der Gestaltung ihr Stoff, von der »Auffassung« die Dichtung unterschieden. Aber diese Unterscheidungen sind sekundärer Natur. Was der Spieler spielt und der Zuschauer erkennt, sind die Gestalten und die Handlung selbst, wie sie vom Dichter gestaltet sind. Wir haben hier eine *doppelte Mimesis*: der Dichter stellt dar und der Spieler stellt dar. Aber gerade diese doppelte Mimesis ist *eine*. Was in der einen und in der anderen zum Dasein kommt, ist das gleiche.« (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/122, Hervorhebungen original.)

129 | Im Gegensatz zu Gadammers hermeneutischer Aufhebung der Darstellung im Gedanken zielt Adorno auch in Hinblick auf Fragen der musikalischen Reproduktion auf eine Bewahrung des Materialen beziehungsweise des Klangs im Gegensatz zu einem Gesamt-Sinn respektive einer übergeordneten Bedeutung: »Die Würde des musikalischen Textes ist seine Intensionslosigkeit. Er bedeutet das Ideal des Klanges, nicht dessen Bedeutung.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/13.) Weiters hält Adorno fest, dass »es nicht der Sinn der Interpretation ist, die Intention eines Werkes zu erschließen, sich in sie einzufühlen und sie zu verlebendigen, sondern auf Grund der Erkenntnis der Einzelintentionen der musikalischen Zeichen die Intention des Textes zu liquidieren und in der Wiederherstellung eines virtuellen Originals aufzuheben, das nachgemacht wird. Die ideale Interpretation gibt, in vollständiger Ähnlichkeit, die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten, und je tiefer das bedeutende Zeichen verstanden wird, um so weniger muß die Interpretation Bedeutungen mehr zu ihrem Inhalt haben« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/243).

130 | Adornos Überlegung eines plötzlichen Zusammenschießens der verschiedenen an einer Konstellation beteiligten Elemente gehört meines Erachtens in diesen Zusammenhang; sein erkenntnistheoretisches Programm einer plötzlichen Evidenz, das für seine gesamte Philosophie Gültigkeit beansprucht, dürfte seine

Gegensatz zu einer Reduzierung auf eine »simple Aussage« festhaltend,¹³¹ weit aus näher, wenn er in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie* betont:

»Bewußtsein ist keine Schicht einer Hierarchie, welche über der Wahrnehmung sich aufbaute, sondern alle Momente der ästhetischen Erfahrung sind reziprok. Kein Kunstwerk besteht in einem Übereinander der Schichten; das ist erst das Ergebnis kulturindustriellen Kalküls, des verdinglichten Bewußtseins.«¹³²

Opus 126

Kehren wir noch einmal zu den Bagatellen-Takten zurück: Wie Adorno notiert, gehören diese »zum Rätselhaftesten und Seltsamsten, was der späte Beethoven hinterließ.«¹³³ Diese Superlative müssen angesichts der Kürze und der Simplizität dieser Takte ein wenig erstaunen, versuchen wir also, uns der irritierenden Irritation Adornos schrittweise zu nähern. Da Adorno konstatiert, dass eine »Erklärung als ›instrumentale Geste‹ [...] bei einem Meister nicht befriedigen«¹³⁴ könne, wagen wir freilich auch nicht, die Deutungsmöglichkeit ernsthaft in den Raum zu stellen, es handle sich – angesichts der chronologischen Nachbarschaft dieses Werkes zu den Werken des »absoluten Ernstfalls«¹³⁵, den letzten Quartetten, der *Missa Solemnis* und der IX. Symphonie – hierbei um ein bloßes Nebenwerk Beethovens und die Begründung seiner rätselhaften Simplizität fände eben darin ihren Anknüpfungspunkt.

Zuallererst könnte der seltsame »Ton« dieser Takte, der als musiksprachlicher Gestus nichts mit dem Rest der Komposition zu tun hat, für Adornos Irritation verantwortlich gemacht werden; ein – subkutaner – musikalischer Zusammenhang wäre bei entsprechender Kreativität zwar analytisch zu konstruieren, hörend wahrzunehmen ist jedoch ausschließlich ein abrupter Bruch. Dies ist angesichts der Tatsache, dass wir es bei den *Bagatellen* op. 126 nicht mit einer Sammlung, sondern mit einem von Beethoven als Zyklus geplanten Werk in emphatischem Sinne zu tun haben,¹³⁶ in die Interpretation als unhinterge-

Genese in eben dieser Beobachtung der ästhetischen Erfahrung der Kunst haben. Dies kann ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht adäquat ausführen.

131 | Vermutlich direkt gegen das Denken einer »Aussage« der Kunst bringt Adorno ebendiese irreduzible Vielschichtigkeit des Kunstwerks auch in Zusammenhang mit der Musik in Anschlag: »Vielschichtig, also keine simple ›Aussage‹ ist jedes einzelnen Kunstwerk, das eines ist, in sich [...]« (Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/176).

132 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/502.

133 | Adorno, »Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126«, XVIII/187.

134 | Adorno, »Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126«, XVIII/187.

135 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/243f.

136 | Hierin unterscheidet sich das Opus 126 von den Bagatellen-Sammlungen

bares Moment einzubeziehen. Insbesondere irritiert jedoch die wörtliche Wiederholung der sechs eröffnenden Einleitungstakte als nunmehr abschließende Schlusstakte; diese Takte erscheinen zwar in identischer materialer Gestalt, bedeuten nunmehr aber in Hinblick auf ihre formale Funktion und in Bezug auf ihren musikalischen Sinn gewissermaßen das genaue Gegenteil.



Notenbeispiel 2 | L. v. Beethoven, *Bagatelle* op. 126 Nr. 6, Takte 69-74

Aufgrund der materialen Identität muss die Differenz des Sinns dieser Takte in anderen Vollzugsebenen ihre Begründung finden; die ästhetische Erfahrung dieser Takte muss in einem Bewusstsein um das Ganze des Werks sowohl vorausblickend dessen sich bewusst sein, was sich musikalisch anschließen wird (das *Andante amabile e con moto* oder der Schluss des gesamten Zyklus), wie auch rückblickend – gleichsam die »Geschichte des musikalischen Themas« rückverfolgend – dessen, was gewesen ist. Diese Erfahrungs-, Reflexions- und Erkenntnisvollzüge sind eingebettet in ein Spiel von Identität und Differenz, sodass sie stets von dem Bewusstsein um die Unterschiedlichkeit dieser Ebenen getragen sind: Wenn ich die sechs Schlusstakte höre, weiß ich aufgrund meiner Fähigkeit, Identisches als Identisches identifizieren und dergestalt als Wiederholung erkennen zu können, dass sie in materialer Hinsicht eine Wiederholung der sechs Anfangstakte darstellen, ebenso wie ich jedoch weiß, dass sie in formaler und funktionaler Hinsicht gerade nicht deren »Wiederholung« darstellen können – spätestens dann, wenn sich nicht die Wiederholung des *Andantes* angeschlossen haben wird.

Wenn wir nun resümierend versuchen zu klären, in welchem Bereich die eingangs exponierte Irritation und die Rätselhaftigkeit dieser Takte ihre Erklärung finden könnten, so erweist sich auf der Basis einer Analyse unserer musikalisch-ästhetischen Erfahrung, dass dies in allen Ebenen der Erfahrungs-, Reflexions- und Erkenntnisvollzüge zugleich der Fall ist. Mitnichten bleibt uns ein bestimmter Aspekt rätselhaft, sodass sich sagen ließe, wir verstünden beispielsweise die rhythmische Gestaltung des ersten Taktes nicht; vielmehr manifestiert sich die Erfahrung der Rätselhaftigkeit in allen Ebenen auf je unterschiedliche Weise. Bestimmte Aspekte glauben wir zu verstehen, andere bleiben uns rätselhaft, und diese Rätselhaftigkeit zieht dann wiederum rückwirkende Konsequenzen für das nach sich, was wir bereits verstanden zu haben glaubten. Das durchkreuzende Hin-und-her-Spiel der ästhetischen Erfahrung manifestiert sich in einem wechselseitigen Überprüfen, Infragestellen und Bestätigen von

mit den Opus-Ziffern 33 und 119, vgl. Hirsbrunner, »Bagatellen für Klavier op. 126«, S. 271f.

Wahrnehmungen und Zuschreibungen, in einem permanenten Erhellern und Verdunkeln des musikalischen Sinns. Der Polylog unterschiedlicher Stimmen und Ebenen wird von einem vielschichtigen Spiel von Identität und Differenz evokiert, in welchem ich die materiale Identität der sechs Anfangs- respektive Schlusstakte auditiv wahrnehmen kann, zugleich aber weiß, dass sie funktional, formal beziehungsweise im prozessualen Vollzug des Musikstückes auf einen differenten musikalischen Sinn verweisen. Im Zusammenspiel von Produktion, Rezeption und Reproduktion, die ihrerseits wesentlich in das Spiel der Prozessualität der ästhetischen Erfahrung, welche sie antizipieren muss, und der Prozessualität des Werks, welche sie fasslich darstellen muss, eingebunden ist, erweist sich, dass das Kunstwerk »als prozessual Verfasstes sein Sein in einem Raum zwischen Subjekt und Objekt hat«.¹³⁷

Sinn und Sinnsubversion

Die der ästhetischen Theorie Adornos zugrunde liegende Antinomie zwischen einer Autonomie der Kunst und der Kunst als Entfaltung der Wahrheit weiterführend, ist es nur wenig erstaunlich, dass sich neben der beständigen Betonung des Wahrheitsgehaltes und der Sinnkonstitution des musikalischen Kunstwerks auch Überlegungen finden, die – die These der Autonomie der Kunst radikalisierend – die besondere Bedeutung materialer Buchstäblichkeit gegenüber einem übergeordneten Sinn, also ihr gleichsam innerästhetisch sinnsubversives Element, betonen.

»Sie [die Kunst, n.u.] ist nicht, wie das Convenü es will, Synthesis, sondern zerschneidet die Synthesen mit derselben Kraft, die sie bewerkstelligte.«¹³⁸

Ebendies gießt Adorno in der *Ästhetischen Theorie* in ein einprägsames Bild, demzufolge die »Homerische Erzählung von der Penelope, die nächtens auf trennt, was sie des Tages gewirkt hat, [...] eine ihrer selbst unbewußte Allegorie von Kunst«¹³⁹ sei. Vor allem in dem kleinen Kafka-Aufsatz spielt diese Überlegung eine zentrale Rolle, in welchem Adorno die Bedeutung des (individuellen) Buchstäblichen nicht nur gegen den (allgemeinen) Geist – einer Subordination des Klangs unter den Sinn à la Gadamer widersprechend – in Anschlag bringt, sondern darüber hinaus auch das sinnsubversive Moment des Buchstäblichen selbst hervorhebt.¹⁴⁰

»Wenn der Symbolbegriff in der Ästhetik, mit dem es überhaupt nicht recht geheuer ist, irgend etwas Triftiges besagen soll, so einzig, dass die einzelnen Momente des

137 | Wellmer, »Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie«, S. 249.

138 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/209.

139 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/278.

140 | Vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 34ff.

Kunstwerks aus der Kraft ihres Zusammenhangs über sich hinausweisen: dass ihre Totalität bruchlos übergehe in einen Sinn. Nichts aber paßt schlechter auf Kafka. [...] Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klappt auseinander, und aus dem Abgrund dazwischen blendet der grelle Strahl der Faszination. [...] Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.«¹⁴¹

Die bis hierher im Anschluss an Sonderegger skizzierte Ästhetik des musikalischen Spiels ist dementsprechend um zwei einander widerstrebende Tendenzen zu ergänzen; während eine erste Tendenz – an einer Einheit von »Lautgestaltung und Bedeutung«¹⁴² festhaltend – auf eine synthetisierende Aussage und somit im Sinne einer Zusammenhangbildung auf eine Unterordnung des Materials unter einen Gesamtsinn zielt, ist demgegenüber zu beobachten, dass ein zweiter, dezidiert antihermeneutischer Zug auf das Eigenrecht des Materials in seiner Materialität pocht, auch wenn dies die Konstitution eines Gesamtsinnes unterläuft. Wellmer führt dies unter Rekurs auf Sonderegger in Bezug auf die Musik aus:

»Man könnte deshalb von einer ›anti-hermeneutischen‹ Perspektive aufs Musikwerk sprechen, die zu jeder genuin musikalischen Erfahrung deshalb hinzugehört, weil das Spiel mit Identität und Differenz – wie schon die Wortspiele und Reimspiele von Kindern – primär nicht auf die Konstitution von Sinn, sondern eher auf dessen Subversion, das heißt auf ein sinnsubversives Spiel von Klängen, Rhythmen, materialen Ähnlichkeiten und Kontrasten gerichtet ist.«¹⁴³

Mit Wellmers Hinweis ist eine wichtige Facette der Konfrontation mit Kunst benannt. Nichtsdestotrotz ist hierbei meines Erachtens darauf zu insistieren, dass das musikalische Spiel um Differenz und Wiederholung eine wesentlich andere Bedeutung hat als ein genuin sprachliches, nicht zuletzt, da sich Musik und Sprache sowohl in Hinsicht auf ihre Materialität als auch in Bezug auf ihre jeweilige Sinnbildung signifikant unterscheiden.¹⁴⁴ So besitzt beispielsweise musikalische Wiederholung wesentliche formkonstitutive und strukturbildende Züge und wäre somit im Bereich der Musik zunächst primär als *sinnkonstituierend* anzusehen. Das Spiel von Identität und Differenz zielt in der Musik nicht notwendigerweise auf *Sinnsubversion*¹⁴⁵; musikalischer Sinn *kann* in diesem

141 | Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, X.1/255.

142 | Gadamer, »Dichten und Deuten«, VIII/21.

143 | Wellmer, »Das musikalische Kunstwerk«, S. 156.

144 | Vgl. auch Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*, S. 91, Fußnote 88.

145 | Anmerken möchte ich noch – da hierin das Argument Wellmers begründet liegen dürfte –, dass Wort- und Reimspiele von Kindern ebenfalls nie eo ipso auf Sinnsubversion zielen, sondern auch über die Bedeutung des »automatischen« Erlernens der Sprache immer auf die Konstitution von Sinn aus sind – und sei es der Sinn des Spiels; das Spiel der Kinder ist stets eine sinn-volle Angelegenheit.

Spiel von Differenz und Wiederholung subvertiert werden, *muss* aber nicht.¹⁴⁶ Damit das materiale Spiel der Musik eo ipso als sinnsubversives Spiel wirksam werden kann, müssen noch weitere Merkmale hinzutreten.¹⁴⁷

Die in der obigen Beschreibung der ästhetischen Erfahrung der *Bagatelle* aufgewiesene Verstehensirritation bezüglich der Wiederholung resultiert also weniger daraus, dass Wiederholung per se sinnsubversiv sei, sondern eher daraus, dass hier eine materiale und eine formale Ebene in einem Widerstreit von Identität und Differenz gleichsam gegeneinander gerichtet werden. Daraus ist zu folgern, dass das materiale Spiel nicht immer eo ipso auf Sinnsubversion zielt, womit sich eine ein-deutige Frontstellung von Material versus Sinn ergäbe, sondern sich bereits in dieser Ebene sinnsubversive und sinnkonstitutive Elemente beständig durchkreuzen; neben Zusammenhangbildungen stehen Tendenzen, die – dem Penelopeischen Auftrennen des nächtlich Gewirkten gleich – die Synthesis gleichzeitig wieder durchschneiden.

Dekomposition

Das Rätsel dieser Takte liege, um nochmals auf Adornos erklärungsbedürftige Irritation in Hinsicht auf das *Presto* der letzten Bagatelle Beethovens zurückzukommen, im »Konventionellen«¹⁴⁸. In seiner Interpretation des Spätstils Beethovens hat Adorno auf die exponierte Bedeutung der *Aushöhlung* der musikalischen Sprache gleichsam von innen heraus verwiesen; musiksprachliche Konventionen bleiben, so Adorno, ebenso stehen wie Floskeln und andere musiksprachliche Reste, die ehemals in einem musikalischen Sinnzusammenhang eine bestimmte syntaktische und semantische Funktion innehatten.¹⁴⁹

Mir scheint in dieser Konstellation in Hinsicht auf das Wechselspiel von hermeneutischen und antihermeneutischen Zügen des Kunstwerks in der

146 | Die Bedeutung der Wiederholung für die Konstitution von Sinn und deren Fasslichkeit hat an musikalisch konkreten Beispielen beispielsweise Schönberg an zahlreichen Stellen seiner Schriften immer wieder hervorgehoben.

147 | Ich werde dies in Bezug auf den vierten Satz von Beethovens Streichquartett B-Dur op. 130 als einen Mechanismus einer musikalischen Dekonstruktion zu beschreiben versuchen.

148 | Adorno, »Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126«, XVIII/187.

149 | Da ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher auf diesen Punkt eingehen werde, erlaube ich mir, es hier bei einem globalen Hinweis auf die einschlägigen Arbeiten Adornos, allen voran die beiden kurzen Texte über den Spätstil Beethovens und die *Bagatellen* op. 126 sowie eine Reihe von Fragmenten zu belassen. Aufmerksam machen möchte ich bereits an dieser Stelle jedoch darauf, dass die von Adorno in Hinblick auf den Spätstil Beethovens beschriebene Aushöhlung der musikalischen Sprache einen wesentlich anderen Sachverhalt beschreibt als die Sinndestruktion der musikalischen Sprache in einigen Tendenzen der Musik der Fünfziger- und Sechzigerjahre und die hier explizierte Sinnsubversion der musikalischen Sprache.

spezifischen, sprachfernen Bedeutung der musikalischen Sprache und in der Reflexion auf das Schlegelsche Interpretament des »produzierenden Produkts« vielleicht ein Schlüssel¹⁵⁰ zu liegen, um einem der »schwierigsten und rätselhaftesten« Beethoven-Fragmente auf die Spur zu kommen, in welchem Adorno die – unbeantwortete – Frage aufwirft, ob Beethoven in seinen letzten Werken die »Spuren der Komposition« verwische:

»Nach der Lektüre des Es-dur-Quartetts op. 127, eines der schwierigsten und rätselhaftesten Werke. Der letzte Beethoven *verwischt Spuren*. Aber welche? Das ist wohl das Rätsel. Denn andererseits liegt ja hier die musikalische Sprache nackt und – gegen den mittleren Stil – *unvermittelt* zutage. Verwischt er gar, um dieses Hervortretens der Tonalität usw. willen, die Spuren der *Komposition*? Soll dies klingen, als wäre es nicht mehr komponiert? Wäre hier das Subjekt eingegangen in die Veranstaltung, es als erzeugendes *auszuschalten*? Bild einer *Selbstbewegung*? Und käme dadurch der Eindruck des Gegen-den-Strich zustande? Mir scheint davon *alles* abzuhängen – vielleicht auch die Dechiffrierung der Missa. Aber ich bin einer Antwort noch nicht mächtig.«¹⁵¹

150 | Selbstverständlich sei dieser »Schlüssel« eben gerade nicht als ein solcher Schlüssel gedacht, mit dem üblicherweise »Schlösser wohlverwahrter Kassenschränke« aufgeschlossen werden sollen, vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, VI/166.

151 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/223, Hervorhebungen original. Dieses Fragment wurde 1954 – drei Jahre vor der Niederschrift des Aufsatzes über die *Missa Solemnis* – notiert, zu einer Zeit, in welcher Adorno in musikästhetischer Hinsicht mit den Symptomen des »Alterns der neuen Musik« beschäftigt war.

